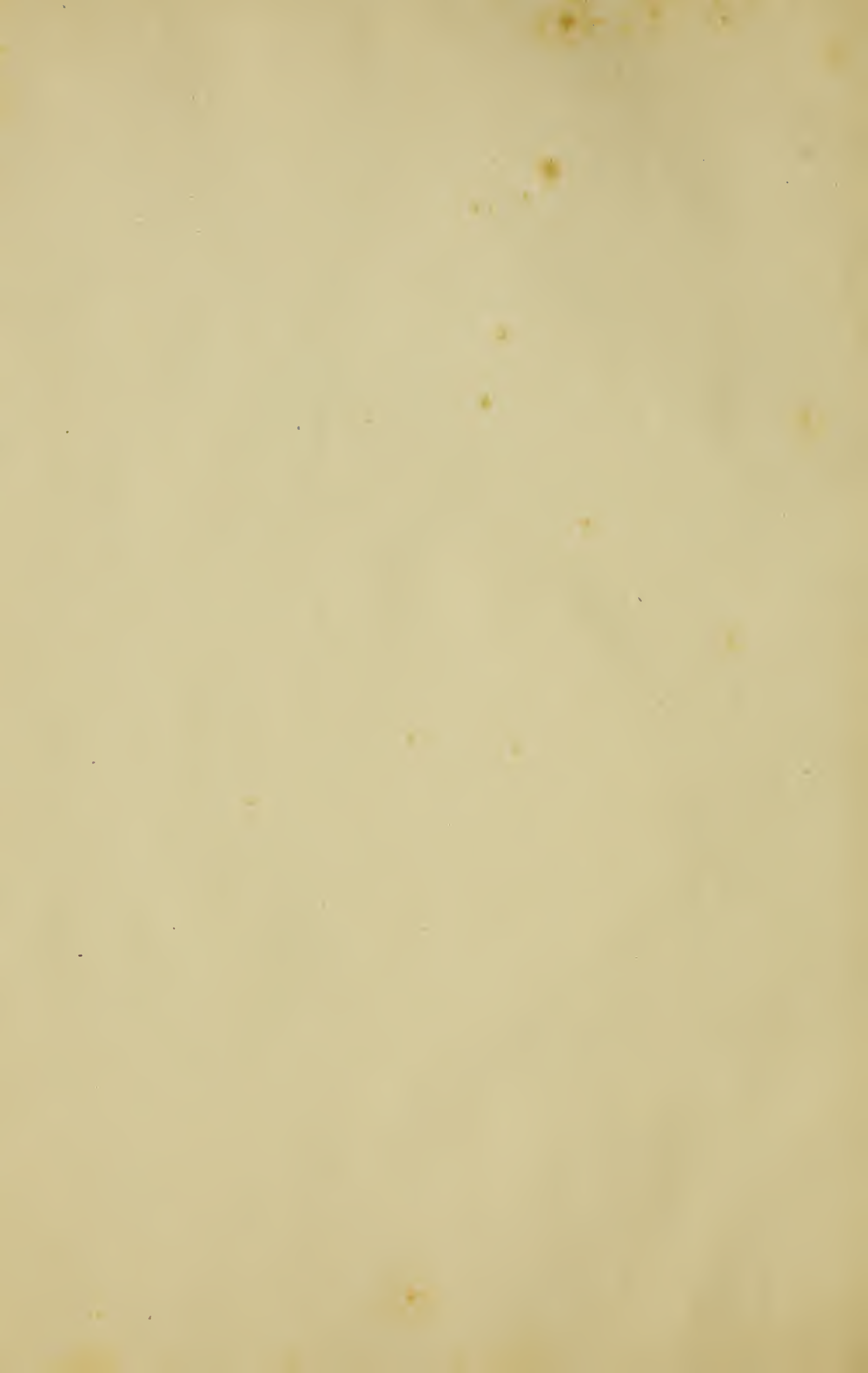




Cahiers



ZUR KUNSTGESCHICHTE DES AUSLANDES HEFT 63.

ETIENNE-MAURICE FALCONET





Ch. Lansiaux-Paris phot.

ETIENNE-MAURICE FALCONET
von Marie-Anne Collot
1768
Nach der Bronzebüste in der Ecole des Beaux-Arts.

LEBEN, WERKE UND SCHRIFTEN

DES BILDHAUERS

E.-M. FALCONET

1716—1791

VON

EDMUND HILDEBRANDT

MIT 39 ABBILDUNGEN AUF 21 LICHTDRUCKTAFELN
DAVON 1 DOPPELTAFEL



STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1908

«Avez-vous jamais entendu parler de Monsieur Falconet?»

Stendhal, Promenades dans Rome, 28. XII. 1827.

ERICH SCHMIDT

IN VEREHRUNG UND DANKBARKEIT



VORWORT

Der klangvolle Name des Bildhauers, dessen Arbeiten in unseren Tagen wieder zu den begehrtesten Objekten des europäischen Kunsthandels gehören, war ein volles Jahrhundert der Vergessenheit anheimgefallen: ein Opfer der Antipathien, die dem Künstler schon bei seinen Lebzeiten seitens der Klassizisten entgegengebracht worden waren. Einzig in Rußland sorgte die Gegenwart seines gigantischen Hauptwerks, des Reiterdenkmals Peters des Großen, dafür, daß auch im neunzehnten Jahrhundert die Erinnerung an ihn lebendig blieb.

Bei einem eingehenderen Studium, dessen Resultate hier vorliegen, enthüllte sich die merkwürdige Persönlichkeit eines Künstlers, der bis zu seinem fünfzigsten Lebensjahr die zierliche Formenwelt der Rokokoplastik um manch anmutiges Gebilde bereichert hatte, um dann in einem ungeheuren Aufschwung ein Bronzewerk zu meistern, das nicht nur mit seinen Dimensionen alle Monumentalwerke der Epoche hinter sich ließ, sondern auch eine Sprache redete, die aus einem anderen Jahrhundert zu stammen schien.

Diderot hatte einst seinem Freunde Falconet die Unsterblichkeit versprochen, auf die der Bildhauer jedoch wenig Wert zu legen behauptete. An diese Prophezeiung knüpft die Frage des geistreichen Henri Beyle an, die das Motto unseres Buches bildet. Sie ist der ironische Ausruf eines in der Blütezeit des Klassizismus schreibenden Kunstliebhabers, der von Falconet schon nichts mehr weiß, als daß er vor einem halben Jahrhundert eine allzu temperamentvolle Schrift gegen die Bewunderer des antiken Marc Aurel auf dem Kapitol verfaßt hatte. Auch diese literarische Tätigkeit des Künstlers, die bis zu sechs Bänden gesammelter «Oeuvres» angeschwollen war, ist teils ihrer antiklassizistischen Tendenzen, teils ihrer lite-

rarischen Formlosigkeit wegen, im neunzehnten Jahrhundert in Vergessenheit geraten. Einzig die Tatsache, daß dieser Schriftstellerei noch bei Lebzeiten des Autors eine Ehre widerfahren ist, von der er selbst nichts ahnte, indem der junge Goethe die Anfangssätze eines Prosa-Dithyrambus[1] wörtlich jener Schrift Falconets über den Marc Aurel entlehnte, hat einmal die Aufmerksamkeit der deutschen Goetheforschung auf unsern Künstler gelenkt.[2]

Im übrigen hat man auch in Frankreich, von einigen grundlegenden Archiv-Publikationen abgesehen,[3] sich trotz der wahrlich nicht spärlich fließenden zeitgenössischen Quellen, bisher nicht zu einer vollständigen Lebensgeschichte Falconets entschließen können; ja selbst der schon vor mehr als dreißig Jahren publizierte, menschlich und kulturgeschichtlich so wertvolle Briefwechsel des Künstlers mit der Kaiserin Katharina II. von Rußland ist unbekannt und unbenutzt in dem Archiv einer russischen historischen Fach-Zeitschrift begraben geblieben.[4]

Nach zwei Richtungen hatte mithin die kunsthistorische Behandlung des Themas «Falconet» sich zu bewegen. Einmal war für die Stilgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts jene von dem Künstler vertretene Nuance aus der Wende des Rokoko zum Klassizismus zu erklären, die von dem alten Stil noch die Kunstmittel der Ueberschneidung und den prickelnden Reiz der Oberflächenbehandlung bewahrt hat, dieses Temperament jedoch schon durch eine ernstere plastische Gesinnung im Aufbau der Figuren zu bändigen weiß — andererseits war das interessante Problem einer Künstler-Vita zu behandeln, deren Held auf der Höhe des Schaffens, nach Vollendung seines Hauptwerkes, den Meißel aus der Hand legt, um als ein äußerlich und innerlich völlig Isolierter, mit der Feder einen unermüdlichen, jahrelangen Kampf gegen die von ihm als verderblich erkannten klassizistischen Tendenzen seiner Zeit zu führen.

Falconets Schriften, die heute als verschollen gelten dürfen, stellten den Verfasser der vorliegenden Monographie vor die Notwendigkeit, zunächst einmal ihren Inhalt zur Kenntnis zu bringen, ehe eine kunsthistorische Würdigung versucht werden konnte. Diese letztere allein gegeben, hätte den Leser in die Lage versetzt, von

---

[1] *«Nach Falconet und über Falconet» (erschienen 1776), s. u. S. 142.*

[2] *Witkowski; Goethe und Falconet» (Studien zur Litteraturgeschichte, Michael Bernays gewidmet, 1893).*

[3] *Vor allem Cournault in der Gazette des Beaux-arts 1869 und Moureau in «L'Art» 1901/2.*

[4] *s. S. 66.*

Büchern sprechen zu hören, die er nicht gelesen hat. Es ist bei diesen Zitaten das Bestreben maßgebend gewesen, aus den, ungefähr 2000 Oktavseiten umfassenden Schriften Falconets einen Kern von etwa 30 Seiten herauszulösen, der die Quintessenz seines schriftstellerischen Wirkens enthält. Die weitere Erwägung, daß die Lektüre fremdsprachlicher wissenschaftlicher Zitate auch in einem so geläufigen Idiom wie dem französischen stets etwas Ermüdendes hat, und daß der sachliche Inhalt stärker zur Geltung kommt, wenn alle äußeren Schwierigkeiten fortfallen, führten zu dem Entschluß, die ausgewählten Partien in deutscher Uebersetzung zu geben. Daß bei dieser Uebertragung dem nicht gerade geschmeidigen Französisch des Bildhauers keine Gewalt angetan werden durfte, braucht bei dem wissenschaftlichen Zweck der Uebersetzung kaum betont zu werden.

Konnte in dem zweiten Teil unseres Buches die Darstellung sich auf eine Auswahl der wichtigsten Gesichtspunkte beschränken, so war für den ersten Teil, der die Kunstwerke behandelt, ein möglichst erschöpfender Bericht erforderlich. Die in den letzten Jahren in Frankreich so emsig betriebene inventarmäßige Erforschung der Bildhauerwerke des 17. und 18. Jahrhunderts machte es bei der Aufstellung des sehr komplizierten und nur in Bruchstücken auf uns gelangten Oeuvre Falconets notwendig, den Rahmen weiter zu spannen, als es ursprünglich im Plan dieser Arbeit lag; die Partieen des Buches, die allgemeineres Interesse beanspruchen dürften, beginnen mit dem zweiten Kapitel (S. 41).

Ich schließe diese einleitenden Worte mit einem herzlichen Dank für die gastfreundliche Unterstützung, die mir von den Vorständen der französischen Museen und Bibliotheken entgegengebracht wurde. Mein Dank richtet sich an

M. Brunclair, Direktor des Museums in Angers.

M. Furcy-Raynaud, an der Bibliothek des Arsenals in Paris.

MM. Marcheix und Lavallée, Konservatoren der Bibliothek der Ecole des Beaux-Arts.

M. Moureau, vom Département des Estampes der Bibliothèque nationale.

M. Vitry, Direktor der modernen Skulpturen-Sammlung des Louvre.

M. Wiener, Direktor des Musée Historique in Nancy.

So manche Frage, die während des Aufenthalts in Frankreich offen bleiben mußte, ist durch die reichen Schätze der so vorbildlich

organisierten Bibliothek des Kunstgewerbemuseums in Berlin gelöst worden. Ihrem Direktor, Herrn Prof. Dr. Jessen, verdankt damit der Verfasser die wertvollste wissenschaftliche Förderung seiner Arbeit.

Der hochherzigen Unterstützung, durch die mir von seiten eines hohen preußischen Kultusministeriums die Durchführung meines Planes ermöglicht wurde, sei auch an dieser Stelle in Dankbarkeit gedacht.

Berlin, im November 1908

EDMUND HILDEBRANDT
Privatdozent an der Universität Berlin.

INHALTS-ÜBERSICHT

Zweiter Teil.

Falconets Schriften.

ERSTER TEIL

FALCONETS LEBEN UND WERKE

«Voici un homme qui a du génie, et toutes sortes de qualités compatibles et incompatibles avec le génie ... C'est qu'il a de la finesse, du goût, de l'esprit, de la délicatesse, de la gentillesse et de la grâce tout plein; c'est qu'il est rustre et poli, affable et brusque, tendre et dur; c'est qu'il pétrit la terre et le marbre, et qu'il lit et médite; c'est qu'il est doux et caustique, sérieux et plaisant.»

Diderot über Falconet (Salon 1765).

EINLEITUNG

DIE französische Plastik der Rokokozeit ist ein Kapitel der Kunstgeschichte, das Laien wie Kennern außerhalb Frankreichs nur selten vertraut zu sein pflegt. Der Reisende, der die ungeheuren Schätze des Louvre zu bewältigen sich bemüht, hat für die Abteilung der «Sculptures modernes» nur wenig Zeit zur Verfügung, und wenn er, von den beiden Magneten Houdon und Carpeaux angezogen, sich in dieses isolierte Quartier des alten Louvre begibt, so pflegt er den umgebenden Sälen mit der Plastik des 17. und 18. Jahrhunderts nur einen meist sehr oberflächlichen Blick zu gönnen. Die Namen der Coustou, Bouchardon, Lemoyne, Falconet, Pigalle, Pajou und Clodion, die in Frankreich bis in die Kreise des gebildeten Publikums hinein das Ansehen von Klassikern genießen, sind dem Nicht-Franzosen wenig geläufig. Er weiß, daß die künstlerischen Genüsse, die er von den genannten Plastikern der beiden Jahrhunderte zu erwarten hat, hinter denen, die ihm die Maler der gleichen Epoche bieten, weit zurückbleiben.

Dem Historiker, der sich die Frage nach den Gründen dieser Erscheinung vorlegt, bietet sich bald die Antwort, wenn er bedenkt, daß der Franzose in diesen von uns so wenig geschätzten Arbeiten Aeußerungen des spezifisch französischen Nationalgeistes erblickt, der in jenen großen Jahrhunderten die Herrschaft über ganz Europa ausübte. Dieser Geist aber war der Schöpfer der höchsten literarischen und künstlerischen Formenkultur, die die Menschheit seit der Renaissance erlebt hatte.

Kunstvolles Schmücken, nicht bildendes Gestalten ist die Seele der Rokokoplastik. Auf demselben Boden, dem die Zierformen einer graziösen Lyrik entsprossen waren — auf Kosten einer großen drama-

tischen oder epischen Frucht — gediehen die Blüten einer künstlerischen Phantasie, der das schöpferische Gestalten aus der Tiefe versagt war, um auf der Oberfläche der Dinge eine Welt farbiger Reize zu entdecken, die den übrigen Völkern verborgen blieb. Der ausgesprochen malerische Sinn der Epoche, die einen Watteau, Boucher und Fragonard hervorgebracht hat, stand der Entwicklung einer großen Bildhauerei und Baukunst im Wege. Wie das Wunderland der Malerei, Venedig, keine Architekten und Plastiker aufweisen kann, die sich mit den formgewaltigen Meistern von Florenz und Rom messen könnten, so sind in der überwiegend dekorativ und malerisch gesinnten Rokokoepoche die schöpferischen Meister auf dem Gebiet der Architektur und Plastik ausgeblieben. Nur da, wo sich die beiden Künste selbst in den Dienst der Dekoration stellten, im Kunstgewerbe und in der Kleinplastik, ist Vollwertiges geschaffen worden.

Die Anfänge dieser Entwicklung sind in Italien zu suchen. Die dekorativen Tendenzen des Barock hatten schon im vorhergehenden Jahrhundert die festen Formengebilde der Renaissance-Plastik einem Zersetzungsprozeß entgegengeführt, der unaufhaltsam weiter schritt. Das Endstadium dieses Vorgangs spielte sich jedoch nicht in Italien, sondern in Frankreich ab, das von Natur dazu berufen war, die letzten Konsequenzen in dieser dekorativen Entwicklung der Plastik zu ziehen. Berninis Aufenthalt in Frankreich kann uns heute wie ein symbolischer Vorgang für die Abtretung der künstlerischen Herrschaft Italiens an die stammverwandte Nation erscheinen. Die ganze französische Plastik des 17. und 18. Jahrhunderts ist von dem barocken Geist der Dekoration beseelt. Puget im 17., Houdon im 18. Jahrhundert, die auch im äußeren Leben beide abseits standen und ohne Nachfolger blieben, sind die beiden einzigen Künstler, die eigene Wege gegangen sind und die im höheren Sinne Plastiker genannt werden dürfen: das ganze Heer der übrigen Bildhauer erscheint, sobald der höchste Maßstab angelegt wird, als eine ununterbrochene Folge allererster dekorativer Talente.

Bei den nach Hunderttausenden zählenden Bildwerken, mit denen in den beiden Jahrhunderten Paläste und Gärten bevölkert wurden, ist der plastische Inhalt fast nie ein aus der Tiefe der formbildenden Phantasie entsprungener Organismus, sondern die, meist gegebenen Motive sind je nach dem Geschmack des Künstlers und der Bestimmung des Gegenstands in ein plastisches Gewand gekleidet worden: die Form wurde der Materie aufgeprägt, nicht aus ihr geboren. Der dekorative Zweck war der entscheidende Faktor.

Von ihrer Umgebung losgelöst, an glatten Museumswänden aufgestellt, verlieren diese Arbeiten jeden Halt. Der Mangel eines Gedankens, der mit zwingender Notwendigkeit zur plastischen Gestaltung drängte, wirkt hier doppelt empfindlich, und es entsteht jener eingangs erwähnte Unterschied in der Wertschätzung dieser Skulpturen von seiten französischer und nicht-französischer Betrachter. Wie die Dichtkunst der beiden klassischen Zeitalter der Franzosen noch heute in ihrer Schönheit nur von Franzosen ganz gewürdigt zu werden pflegt; da diese gewöhnt sind, rein formale Reize höher einzuschätzen als die andern Nationen, so wird auch die Wertschätzung der französischen Plastik des 17. und 18. Jahrhunderts auf das Land beschränkt bleiben.

«La grâce et la raison», hat man gesagt, seien die beiden Haupteigenschaften des französischen Nationalgeistes. Die Grazien, die im Zeitalter des Rokoko die Alleinherrschaft inne gehabt hatten, waren im letzten Drittel des Jahrhunderts den strengeren Mächten der Vernunft gewichen. Der Klassizismus, unter dessen eisigem Hauch die letzten Blüten der Rokokokunst erstarrten, war die natürliche Reaktion gegen den Sinnentaumel der vorhergehenden Epoche. Er trat in Frankreich keineswegs unvermittelt als Erzeugnis der politischen, sozialen und literarischen Wandlungen der Zeit auf, sondern war — im Gegensatz zu Deutschland — ein schon Jahrhunderte alter Begleiter des nationalen französischen Stiles. Schon durch die Gründung der Akademie in Rom unter Mazarin war eine beständige und lebendige Fühlung mit der Antike unterhalten worden. Neben den Vertretern des nationalen Louis XIV-Stiles in der Plastik, Coyzevox und Girardon, erscheinen Klassizisten wie François Anguier; neben den Franzosen Lebrun tritt der Römer Poussin. Schon 1739 wird auch theoretisch von dem Architekten Blondel die unbedingte Unterwerfung unter die Baugesetze der Griechen und Römer gefordert. Das Dogma von der Nachahmung der Antike ist für Frankreich nicht wie für Deutschland eine Forderung literarisch-ästhetischer Herkunft gewesen, vielmehr hatte die klassizistische Unterströmung, die in beiden Jahrhunderten nachzuweisen ist, schon im Verborgenen von Jahrzehnt zu Jahrzehnt an Stärke zugenommen, bis sie endlich, als der nationale Stil des Rokoko im Stadium der Erschöpfung angelangt war, die Alleinherrschaft an sich riß und, durch die literarische Zeitströmung begünstigt, fast zwei Generationen hindurch behauptete.

Auf diese Grenzscheide zwischen Rokoko und Klassizismus führt die folgende Biographie.

ERSTES KAPITEL

DER MEISTER DER BAIGNEUSE

1. Die Marmorwerke.

ETIENNE-MAURICE FALCONET wurde am 1. Dezember 1716 als der Sohn des Tischlergesellen Maurice Falconet und der Françoise Guérin, der Tochter eines Schuhflickers, in der Rue Bourbon (Villeneuve) zu Paris[1] geboren. Die Familie stammte aus Exilles in Savoyen und gehörte einem verarmten Zweige der berühmten Aerztefamilie desselben Namens an.[2] Mit dem von ihm zeitlebens dokumentierten Stolz eines Menschen, der alles der eigenen Kraft verdankt, hat Falconet auch auf der Höhe seines Ruhmes aus seiner niederen Geburt kein Hehl gemacht: als ihm die Kaiserin von Rußland, Katharina II., den Titel «Vaché Vysokorodié» verlieh (dessen Wortbedeutung etwa unserem «Hochgeboren» entspricht), gab er ihr zur Antwort: «Ce titre me convient à merveille, car je suis né dans un grenier.»

Bei seinem Vater und dem Oheim mütterlicherseits wird der Knabe die ersten Kunsthandgriffe erlernt haben; sein eigentlicher Lehrer soll ein Ornamentenschnitzer, nach anderer Version nur ein Verfertiger von Holzköpfen, die als Perrückenhalter dienten, gewesen sein. Neben

---

[1] Nicht in Vevey, wie sämtliche Künstlerlexika und die Enzyklopädien angeben. Es ist das Verdienst von Jal, dessen dürftiger Artikel im «Diction. critique de biogr. et d'histoire» (1872) sonst alles zu wünschen übrig läßt, aus den Kirchenregistern die Geburts- und Todesdaten, sowie die vollständigen Namen der Eltern und Geschwister Falconets festgestellt zu haben.

[2] Die Büste ihres hervorragendsten Mitglieds, des Camille Falconet, war die erste Porträtarbeit unseres Künstlers (Salon 1747, s. u. S. 40).

der Tagesarbeit ging ein kümmerlicher Schulunterricht her, der über die primitivsten Stufen des Lesens und Schreibens nicht hinauskam. Der sich im geheimen regende künstlerische Trieb, die Lust am Zeichnen und Modellieren, wurde von den Eltern und dem «Meister» nicht nur nicht beachtet, sondern nach Möglichkeit unterdrückt. Dennoch hielt der junge Mensch die Sklaverei bis in sein achtzehntes Lebensjahr aus, bis er eines Tages die Fesseln zerbrach, kurz entschlossen unter seinen Zeichnungen sich eine auswählte, die ihn am meisten befriedigte, und sich zu dem Bildhauer Lemoyne begab, um aus dessen Munde die Entscheidung über seinen Beruf zum Künstler zu empfangen.[1]

Die äußeren Umstände dieses entscheidenden Ganges sind mit allen Einzelheiten noch dem alternden Künstler im Gedächtnis geblieben. Dem Freunde seiner letzten Lebensjahre, Levesque, hat er erzählt, wie er damals im Bewußtsein der unerhörten Kühnheit, die er beging, indem er sich ohne irgend eine künstlerische Vorbildung einem der gefeiertsten Bildhauer seiner Tage präsentieren wollte, klopfenden Herzens an Lemoynes Ateliertür pochte:[2] «Ein kleines Männchen öffnete, im Arbeitskittel, der von Ton und Gips und Marmorstaub beschmutzt war. Der junge Mann fragte nach Herrn Lemoyne. «Das bin ich,» antwortete das Männchen, «treten Sie ein.» Es war keine Zeit mehr, umzukehren. Der Kunstjünger wies zitternd seine Arbeit vor. Der nachsichtige Meister sagte einige ermunternde Worte und versprach ihm seinen Beistand. Von diesem Tage an war Falconet als Gehilfe im Atelier Lemoynes tätig.» — Er hat dem «plus doux des maîtres» zeitlebens öffentlich in Wort und Schrift seine Dankbarkeit bezeigt.[3]

---

[1] Als einzige Reste aus dieser frühesten Periode der Kunsttätigkeit Falconets werden Möbel für das Hotel Rambouillet genannt (s. S. 28).

[2] Levesque, Vorrede zur Ausgabe der Schriften Falconets von 1808.

[3] Jean-Baptiste Lemoyne (II), 1704—1778 (nicht Jean-Louis, wie Lady Dilke «French architects and sculpt.» 105 angibt). — Zu den vielen sympathischen Zügen, die uns von Lemoyne überliefert sind, mag auch hier aus dem Munde seines Schülers, ein Beitrag folgen. In seinem Kommentar zum 35. Buch des Plinius schreibt Falconet über die hohen Honorare, die in Altertum und Neuzeit an Künstler gezahlt wurden, und gibt dazu die folgende Fußnote (Oeuvres 1808, I, 57): «Loin d'exiger de contribution pécuniaire de ses élèves, Lemoyne faisoit trouver en lui un père secourable à ceux dont les moyens n'étoient pas suffisants pour les aider dans des études longues, pénibles et non lucratives. Je suis un de ceux qui l'ont éprouvé: cela ne s'oublie pas; et sans croire m'acquitter j'ai le plaisir de le dire publiquement.» — Diese Gesinnung seines Lehrers ist auf den Schüler übergegangen, der sein Lebelang nach dem Grundsatz seines Vorbildes Sokrates handelte: «Celui qui vend la sagesse pour de l'argent, se prostitue comme celui qui vend sa beauté.» — Der Eintritt Falconets in das Ate-

Im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts stand die französische Plastik noch ganz im Bann des 17., dessen geistiger Vater Bernini war. Dieser hatte selbst schon in manchen seiner Arbeiten, wie der Reiterstatue in der Vorhalle von Sankt Peter, ein Nonplusultra an Verleugnung aller plastischen Gesetze gegeben, das von keinem der französischen Bildhauer des Siècle de Louis XIV übertroffen werden konnte. Sein Einfluß greift auch noch in das folgende Jahrhundert hinüber. Die Schule der großen Plastiker von Versailles, Coyzevox an der Spitze, wird durch die Coustous ins 18. Jahrhundert übergeleitet. Der Vater der beiden jüngeren Coustou wurde der Schwager Coyzevox'. Jean-Louis Lemoyne, der Vater von Falconets Lehrer, war in seiner Jugend der persönliche Schüler des Großmeisters und sein Gehilfe in Versailles gewesen. Jetzt, ein halbes Jahrhundert später (um 1735), wiederholte sich dasselbe Schauspiel: der junge Falconet begleitete seinen Meister, den Enkelschüler Coyzevox', in die Gärten und Schlösser der alten Residenz des großen Ludwig, die auch unter dem neuen Herrscher unaufhörlich neue Kunstschätze an sich zog.

Die nahe Zugehörigkeit seines Lehrers zur Versailler Schule und die Macht der ersten künstlerischen Eindrücke auf dieser Hochburg der dekorativen Künste könnten vermuten lassen, daß die Erstlingsarbeiten unseres Künstlers etwas von dem Gepräge der Versailler Kunst an sich trügen. Aber die mild-anmutige, oft üppig-weiche, stets dekorativ-gefällige Kunst Coyzevox' und Girardons hat dem stürmischen Temperament Falconets nie mehr als einige bewundernde Worte für die technische Vollendung dieser Arbeiten ablocken können. Mit dem Herzen war er allein dem Künstler zugetan, der sein Lebelang abseits von der großen Heerstraße gewandert war, und in dem auch wir heute den größten Plastiker des Siècle de Louis XIV erblicken: Pierre Puget. Zeitlebens ist Falconet nicht müde geworden, das Verdienst dieses arg verkannten Genies in seinen Schriften zu verkünden, und schon die erste seiner eigenen künstlerischen Leistungen ist eine Huldigung für den Schöpfer des Milon von Croton, dem er sich wesensverwandt fühlte.

---

lier Lemoynes muß um das Jahr 1735 erfolgt sein. Genau läßt sich der Zeitpunkt nicht bestimmen. Die Angabe Levesques, daß Falconet schon nach sechsjährigem Aufenthalt im Atelier das Modell des Milon von Croton geschaffen habe, widerspricht dem urkundlich belegten Datum dieser Arbeit (1744) und läßt sich mit Falconets eigener Angabe: «Depuis l'âge de 18 ans que j'ai commencé l'étude de sculpture» (Oeuvres II, 177) nicht vereinigen. — Ueber die ferneren Beziehungen Falconets zu seinem Lehrer s. u. S. 48, Anm. 5.

Die Stärke der offiziellen Plastiker von Versailles beruhte auf der dekorativen Einordnung ihrer Figuren in das Ensemble der Schloß-architektur und Parkanlagen. Ihr Ehrgeiz ging kaum weiter, als den pompösen Räumen und Flächen drinnen und draußen einen plastischen Schmuck zu geben, der an blendender Pracht und berauschender Wirkung nicht hinter seiner Umgebung zurückbliebe. So sind sie denn alle, die dort arbeiteten, die Coyzevox, Girardon, Tuby, Le Hongre, van Cleve usw., Meister der Dekoration, für die Komposition und Arrangement das eigentliche Lebenselement bedeuten. Belebung der Einzelform, künstlerisches Erfassen der plastischen Erscheinung als solcher sucht man bei ihnen vergebens; sie kommen trotz all der tausend Gelegenheiten, nackte Nymphen und Wassergötter zu bilden, nie über allgemeine Andeutungen hinaus.

Ganz anders Puget, von dem man in Versailles nicht viel wissen wollte. Sein Milon von Croton (Abb. 3), die einzige große Arbeit, die man von ihm dort besaß,[1] ist ein Monstrum als Komposition, von unglaublicher Ungeschicklichkeit und so undekorativ als möglich. Dagegen wird man in der ganzen französischen Plastik des 17. und auch des 18. Jahrhunderts vergeblich nach einem zweiten derartig durchgebildeten und auf intensivem Studium des Nackten beruhenden männlichen Torso suchen.[2] «Qui est-ce qui ne voit pas circuler le sang dans les veines du Milon de Versailles!» Dieses Wort Falconets, das hier aus seinen späteren Schriften[3] vorausgenommen werden mag, und das ihm das Hohngelächter der Schriftsteller aus dem klassizistischen Lager eintrug, weist uns den Weg zu dem Ideal, das den jungen Anfänger erfüllte, als er mit seinem Meister Lemoyne den Park von Versailles durchstreifte.

Auf dem Salon des Jahres 1745 erschien das Erstlingswerk unseres Künstlers: «Milon de Crotone dévoré par un lion» (Abb. 2). So verhängnisvoll die Wahl des Themas für seine akademische Laufbahn werden sollte: ihm selbst mag das Bewußtsein, sich an einem Thema zu versuchen, das der große Puget vor ihm behandelt hatte, über alle Bedenken hinweggeholfen haben. Falconet hatte seine kleine Gruppe als «morceau de réception» für die Akademie angefertigt und, wie so

---

[1] Jetzt Louvre, Sculptures modernes Nr. 794.

[2] Die photographische Wiedergabe ist völlig unzureichend; es bedarf nur einer Erinnerung an die berühmten männlichen Karyatiden vom Stadthaus in Toulon oder eines Blickes auf die letzte Abbildung unseres Buches, um zu erkennen, wie isoliert Puget in seiner Umgebung stand.

[3] «Réflexions sur la sculpture», Oeuvres (1781) I, 29.

viele andere dieser Arbeiten vor und nach ihm, offenbart auch dieser Milon vor allem die Absicht, die jungen Kräfte zu einer möglichst verblüffenden Bravourleistung anzuspannen, die von der Virtuosität des Bewerbers eine möglichst hohe Vorstellung erwecken sollte. So mancher der jungen Plastiker, die mit einem sterbenden Hippolyt,[1] einem gefesselten Prometheus,[2] einem gestürzten Titanen[3] oder einem Milon von Croton,[4] wie wir sie heute in der Sammlung des Louvre vereinigt sehen, ihre Laufbahn begannen, hat später ganz andere Wege eingeschlagen. Selbst der Ueberwinder des Rokoko, Houdon, hat noch in seinem Rezeptionsstück, dem Morpheus von 1777,[5] dieser akademischen Tradition seinen Tribut gezollt. Es sind im letzten Grunde, nicht nur formal, sondern auch inhaltlich betrachtet, die spätesten, immer noch triebkräftigen Keime des Barock, die sich hier fortgepflanzt haben, nur daß die christlichen Märtyrer des jesuitischen Jahrhunderts sich in die leidenden Helden der Antike verwandelt haben. Der klassische Stammvater aller aber ist der auch von Falconet vergötterte Laokoon.

Es ist leicht, auf das Erstlingswerk unseres Falconet eine Kritik anzuwenden, wie sie etwa Thorwaldsen an der Amor-Psyche-Gruppe des Canova ausgeübt hat: «eine Komposition nach dem Schema einer Windmühle!» Für die historische Betrachtung darf es sich zunächst nicht um eine solche Bewertung nach dem absoluten Maßstabe einer reiferen Kunstanschauung handeln, sondern darum, dem Werk seinen Platz innerhalb seiner Zeit anzuweisen. Und da ist das nächstliegende Vergleichsobjekt jene gleichnamige Gruppe Pugets von 1682 (Abb. 3). Der gewaltige Unterschied in den Dimensionen — Pugets Milon ist überlebensgroß, Falconets Gruppe hat etwa $^1/_3$ Meter Höhe — tut wenig zur Sache: im Gegenteil, der Vorzug der späteren Arbeit in dem besseren Zusammenschluß der beiden Figuren tritt um so klarer hervor, wenn man bedenkt, daß im kleineren Maßstab Mängel der Komposition weit weniger schwer empfunden werden als bei großen Dimensionen. Der Vorgang als solcher ist bei Falconet weit glücklicher erfaßt als bei Puget. Durch das Motiv des Hinstürzens wirkt die Wehrlosigkeit des Athleten viel packender, als durch das bloße Einklemmen der Hand, das Puget noch dazu recht wenig glaubwürdig gelungen ist: sein Milon legt die Hand in den Stamm,

---

[1] J. B. Lemoyne I (1715), Louvre Nr. 761.
[2] N. S. Adam (1762), Louvre Nr. 482.
[3] François Dumont (1712), Louvre Nr. 663.
[4] Edme Dumont (1768), Louvre Nr. 662.
[5] Louvre Nr. 709.

als wenn er sie in ein Becken mit lauwarmem Wasser eintauchte. Man weiß nicht recht, warum der Held nicht reißaus nimmt, sondern sich willenlos von dem Löwen — man gestatte den durch die Situation entschuldigten Ausdruck — anknabbern läßt. Der gedrängtere Aufbau, der sich aus dem Motiv ergibt, bedingt dann bei Falconet zugleich eine stärkere Konservierung der kubischen Erscheinung gegenüber der relativ reliefmäßigen Arbeit Pugets: die vorliegende Photographie läßt nicht der ganzen Plastik der Gruppe Gerechtigkeit widerfahren: sie erscheint flacher als sie in Wirklichkeit ist. Gegenüber den vielen widrigen Löchern in der Gruppe Pugets bedeutet das ausgestreckte, in die Luft ragende Bein gewiß das kleinere Uebel. Endlich, Mensch und Tier miteinander verglichen, liegt die reifere Meisterschaft in der Behandlung der Oberfläche, des pulsierenden Lebens unter der Haut, auf Pugets Seite, während Falconets Tierkörper der besser beobachtete ist; hier ist der ältere Künstler fast gescheitert, sein Löwe ist ins bärenhafte geraten, nicht nur der Bau des ganzen Tierleibes, sondern auch Einzelheiten wie die Hintertatzen, sind gänzlich verfehlt. Falconets Löwe dagegen verrät einzig in dem nicht völlig gelungenen Kopf und dem untierischen Blick den Anfänger, während die Vehemenz des Anpackens und das Erfassen des spezifisch Löwenmäßigen in der Bewegung schon auf den Tierbildner von hervorragenden Qualitäten schließen lassen, der später mit einer Darstellung des Pferdes alle seine Zeitgenossen und unmittelbaren Vorgänger weit überflügeln sollte.

Falconet selbst hat nach dem Bericht seines Freundes Levesque noch später an diesem Jugendwerk Gefallen gefunden und, als man die Arbeit vor ihm rühmte, geantwortet: «Je continue, d'en être assez content; mais la tête ne vaut rien, elle est ignoble, car je l'ai faite d'après la mienne.» [1] Die offiziellen Beurteiler dieses Probestücks im Jahre 1745 waren jedoch anderer Meinung und wenig geneigt, dem Verdienst dieser Arbeit gegenüber dem älteren Vorbild Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Man hielt sich ganz äußerlich an die Identität des Themas und stützte sich auf die uns ganz unverständliche Behauptung, das Werk wäre eine «Nachahmung» des Milon von Puget. Wir gehen vielleicht nicht fehl, wenn wir hier schon die Mitwirkung persönlicher Antipathien unter den Kunstrichtern annehmen. Falconets Sarkasmus, der sich rücksichtslos in allen Fragen äußerte, die gegen seine künstlerische Ueberzeugung gingen, muß ihn

---

[1] Levesque's Einl. z. Ausg. d. Schriften F's. von 1808.

frühzeitig unbeliebt gemacht haben. Jetzt wurden ihm die ohnehin ziemlich komplizierten Bedingungen einer zweiten Bewerbung noch erschwert.

Nach den Statuten der Akademie war die Aufnahme der Kandidaten von einem Probestück abhängig, nach dessen Annahme sie sich als zugelassen («agréé») betrachten durften. Der Behörde jedoch stand jederzeit, auch nach Jahren noch, das Recht zu, den «agréé» seines Titels wieder zu berauben. Erst wenn er zum «académicien» aufgerückt war, durfte er sich als offizieller Angehöriger der Akademie betrachten. Dazu war eine zweite Arbeit nötig, deren Thema die «officiers» bestimmten. Zwei Drittel der Stimmen mußten sich für den Kandidaten erklären; gelang es ihm nicht, diese Anzahl für sich zu gewinnen, so mußte er damit nicht nur seine Ansprüche auf den «académicien» aufgeben, sondern ging auch zugleich seines ersten Grades, des «agréé», verlustig.[1]

Im vorliegenden Fall, der Bewerbung Falconets, scheinen die Stimmen schon bei dem ersten Probestück, dem Milon, geteilt gewesen zu sein. Offenbar hat er einige wohlwollende Richter gefunden, die das ablehnende Urteil nicht mit unterschreiben wollten; man griff zu dem Ausweg, dem Bewerber noch eine zweite Prüfungsarbeit aufzugeben, bei der aber die erschwerende Bedingung, daß diese Arbeit in einem der Akademiesäle unter beständiger Kontrolle der Professoren ausgeführt werden sollte, die Vergünstigung fast wieder aufhob. Um das unbändige Temperament des jungen Stürmers etwas zu dämpfen, lautete das Thema auf eine brave akademische Allegorie: «Le Génie de la Sculpture appuyé sur le Torse antique» — man spürt: die große Wandlung, die der Kunstwelt in den beiden nächsten Jahrzehnten bevorstand, der Ansturm des Klassizismus gegen das Barock, begann hier im Stillen hinter den Kulissen der Akademie schon ein für die Allgemeinheit noch harmloses Vorspiel, dessen Opfer nur der einzelne Künstler war. Für Falconet aber, den Todfeind des Klassizismus, dem schon bei dem ersten Schritt ins Künstlerleben von der Akademie wider seinen Willen ein klassizistisch-allegorisches Schulthema aufgezwungen wurde, bedeutet diese Episode aus seiner Jugend einen symbolischen Prolog zu den literarischen Kämpfen, die seine Mannesjahre und sein Alter ausfüllen.[2]

---

[1] Robin: Eloge de Falconet 1791.

[2] Man vergleiche F.'s späteren Brief an die Kaiserin Katharina, in dem er seinem Haß gegen alle Allegorien beredten Ausdruck verleiht (Anhang zu Kap. II. Nr. 12).

Noch auf dem Salon desselben Jahres (1745) erschien das Modell dieser heute verschollenen Zwangsarbeit, der der Katalog eine detaillierte Beschreibung widmet.[1]

Das Werk soll den Stempel seiner Entstehung an sich getragen haben: die fortwährende Störung in dem täglich der Frequenz preisgegebenen Atelier, wo jeder der Professoren dem bedrängten Kandidaten einige wohlgemeinte Fingerzeige zukommen ließ, hatte zur Folge, daß eine Kompromiß-Arbeit zustande kam, an der niemand Freude hatte, ausgenommen vielleicht der Verfasser des allegorischen Programms. Der neue Senatsbeschluß lautete: Falconet solle zwar auf Grund dieser Arbeit zugelassen werden (29. Aug. 1744), für die endgültige Aufnahme in die Akademie aber und als offizielles Probestück (das stets ein Marmorwerk sein mußte) habe er nicht diese Arbeit, sondern den «Milon von Croton» auszuführen. Nach zehn Jahren erschien der Milon in seiner neuen Gestalt auf dem Salon des Jahres 1754.[2] Falconet wurde «académicien» (31. Aug. 1754). Er stand bereits an der Schwelle der Vierziger.

Mit dreiundzwanzig Jahren hatte er, noch völlig mittellos, geheiratet. Seine Frau, Anne-Suzanne Moulin, die Tochter eines «Ebeniste du Roy», schenkte ihm vier Kinder, von denen nur der älteste Sohn, Pierre-Etienne (geb. 1741), der später als Maler nach England ging und Schüler von Reynolds wurde, einige nicht sonderlich rühmenswerte Spuren hinterlassen hat.[3] Falconet selbst scheint bald nach den beiden Probearbeiten, noch bevor er an die Marmorübertragung des Milon ging, der Akademie den Rücken gekehrt zu haben. Die Zeiten der Not und Entbehrung, die der Knabe und Jüngling schon reichlich ausgekostet hatte, nahmen auch in den Mannesjahren so bald kein Ende. Erst 1757, als er im zweiundvierzigsten Lebensjahr zum Direktor der Modellier-Abteilung in der Porzellan-Manufaktur von

---

1 «Une esquisse en terre cuite, représentant le Génie de la Sculpture, appuyé sur le Torse antique, tenant un Cizeau et proposant pour objet principal de cet Art ce Monument, comme la plus parfaite imitation de la Nature, à laquelle on n'arrive que par la pratique, qui est désignée par le Cizeau. — L'Invention, autre partie essentielle, est représentée par la Tête de Minerve, qui est aussi l'Emblême du Choix et de la Distribution. — Et comme la connoissance de l'Histoire et des Mathématiques, fait encore partie de cet Art, son Génie s'assure aussi sur des Livres de l'une et de l'autre espèce.»

2 Das Modell schenkte F. später der Kunstakademie in Petersburg.

3 Er heiratete die Schülerin seines Vaters, die Bildhauerin Marie-Anne Collot. Ueber die Tragödie dieser Ehe vgl. A. Valabrègue: Madame Falconet, Paris 1898. Das Oeuvre Pierre-Etiennes, dessen Porträtarbeiten von englischen Stechern übertragen wurden, ist von Cournault in der Gaz. d. beaux arts 1869, II 143 verzeichnet worden.

Sèvres ernannt worden war — eine Stellung, die er stets als einen seiner nicht ganz würdigen Frohndienst betrachtete — brachen bessere Zeiten für ihn an. Er schwamm offenbar schon damals, wie sein Lebelang, gegen den Strom.

Ein zweites Hemmnis trat hinzu: ein unstillbarer Wissensdrang, ein Verlangen, den geistigen Horizont über die Grenzen der berufsmäßigen künstlerischen Tätigkeit hinaus zu erweitern, an dessen Befriedigung der Künstler Jahre und Jahrzehnte seines Lebens setzte. Schon früh, auf einem der Ausflüge, die ihn als Gehilfen Lemoynes nach Versailles führten, hatte er einen jungen Priester kennen gelernt, der an der Lernbegier des Jünglings Gefallen fand und ihn in die Elemente des Lateinischen einweihte. Mit einem erstaunlichen Gedächtnis begabt, war Falconet in kürzester Zeit imstande, die leichteren antiken Autoren im Original zu lesen, auch vom Griechischen hatte er bald die Anfangsgründe sich zu eigen gemacht. Eine wahre Lesewut ergriff ihn jetzt, die ihn neben den alten Klassikern auch noch auf die Bewältigung der zeitgenössischen französischen Literatur und der großen Autoren des Siècle de Louis XIV hetzte, und keine Not des Lebens, keine Klagen seiner Frau, die ihn Tag und Nacht über den Büchern statt mit dem Bossierholz in der Hand überraschte, konnte ihn verhindern, dieses Doppelleben jahrzehntelang durchzuführen. Im Gegensatz zu Naturen von geringerer Selbständigkeit ist Falconet durch diese literarischen Neigungen nie künstlerisch geschädigt worden. Die hemmenden Wirkungen waren rein äußerlicher Natur, und wenn in der Künstlergeneration, in die sein Alter fällt, die literarisch-philosophische Zeitströmung viele Hunderte von Opfern gefordert hat, so ist er zeitlebens ein abgesagter Feind aller literarischen Gedankenkunst geblieben. Eine kräftige Körperkonstitution und eine auch in den späteren Zeiten materiellen Wohlstandes geübte, fast asketische Lebensweise, boten eine zuverlässige Stütze bei der Durchführung dieses Programms, das so ganz von der üblichen Existenz der lebenslustigen Rokokokünstler abwich.

In den zehn Jahren aber, die zwischen dem Modell zum Milon und dessen Marmorausführung liegen, erscheint Falconet auf den Salons als ziemlich seltener Gast. Die Livrets verzeichnen durchschnittlich nicht mehr als ein bis zwei Werke seiner Hand, die sämtlich verschollen sind,[1] ein Verlust, für den uns jedoch die Er-

[1] Es sind dies die Statue der Erigone (Modell 3 Fuß hoch, auf dem Salon 1747). — Eine Flora (Modell $2\frac{1}{2}$ Fuß hoch, Salon 1750), mit dem Pendant einer Science. — Vier Basreliefs, die Jahreszeiten in Gestalten von Kindern dar-

haltung der einzigen beglaubigten Porträtarbeit unseres Künstlers reichlich entschädigt.[1]

Erst das Jahr 1750 bedeutet in der Entwicklung der französischen Plastik des 18. Jahrhunderts die Geburtstunde des eigentlichen «style Falconet», jener nicht leicht definierbaren Nuance des Rokoko, die im Kunsthandel zu einem Stichwort geworden ist, das auch die Verfasser wissenschaftlicher Kataloge gern als Etiquette für Hunderte namenloser Arbeiten der Kleinplastik und des Kunstgewerbes aus der letzten Phase des Rokoko anwenden, sobald sie für die Autorschaft des Künstlers selbst nicht mit Sicherheit eintreten können. Die Schwierigkeiten der Attribution, die erst bei den kleinplastischen Arbeiten sich einstellen und deren Erörterung dieser späteren Gelegenheit vorbehalten bleiben mag, sind bei den großen Skulpturen, von denen hier der historischen Folge gemäß zuerst gesprochen werden soll, fast ganz ausgeschlossen.

Die Livrets der Salons, sowie Falconets eigenes Verzeichnis bieten hier feste Anhaltspunkte, und die Konfrontation der so beglaubigten Arbeiten Falconets mit den Werken der bedeutendsten Rokoko-Bildhauer, die dieselben Themata gleichzeitig behandelt haben, wird am sichersten die Möglichkeit geben, die Charakteristica des Falconetschen Stils zu ermitteln.

Schon mehrere Jahre vor der endgültigen Aufnahme in die Akademie (1754) muß Falconet, vielleicht durch Vermittelung Lemoynes, mit dem Hof in Berührung gekommen sein. Jenem eben erwähnten

---

stellend (für den Prince de Soubise 1751). — Gipsmodell eines jungen Mädchens, das eine Guirlande hält (1753 für Schloß Crécy in pierre de Tonnerre ausgeführt, Phot. in der Kupferstichsammlung der Bibliothèque nationale). — Ein größeres Werk: La France qui embrasse le buste du Roy, mit der Devise «Ludovico XV. / Victori / Pacificatori / Patri Patriae» erschien im Modell auf den Salons von 1747 und 1748 (vgl. Livre-Journal de Lazare Duvaux, p. CCIII). Falconet hat die Arbeit (nach einer Zeichnung Coypels), die ihm unsympathisch war, und für die er das bereits erhaltene Honorar an die Staatskasse zurückzahlte, fast zwei Jahrzehnte unvollendet liegen lassen. (Vgl. Brief Cochins an Marigny, April 1765, in den Nouv. arch. de l'art français III. série, t. XX, wo Cochin im Einverständnis mit Falconet den Bildhauer Dumont [Edme] zur Ausführung der Gruppe vorschlägt.) In den «Monuments» (Tome III, 174) wird sie als «La France éplorée au pieds du buste de Louis XV, groupe en marbre blanc, par Falconet, provenant de la Salle des Antiques» bezeichnet; vgl. Grimm, Corresp. litt. I, 361 und Nouv. arch. de l'art fr. III. série, t. XXI, 52; sie befindet sich heute im Hof des Rathauses von Libourne («Monum. III, 311). Falconet selbst äußert sich sehr verächtlich über diese seine Arbeit in seinen Schriften II, 158, Anm. (Ausg. von 1781). — Vgl. auch M. Furcy-Raynaud im «Bulletin de la Soc. de l'art fr.» 1907, fasc. IV.

[1] s. Anh. I, Handschr. Verz. Nr. 18.

offiziellen Auftrag zu der allegorischen Gruppe der «La France qui embrasse le buste du Roy» (s. S. 5 Anm.) folgte ein zweiter: Falconet sollte für das Schloß Bellevue der Mme. de Pompadour, als Pendant zu der Statue der «Poésie lyrique» des Lambert-Sigisbert Adam, eine Marmorfigur der «Musique» schaffen. Das Modell erschien ein Jahr später wie Adams Figur, auf dem Salon von 1751.[1] Beide Statuen sind später nach St. Cloud gebracht worden[2] und befinden sich heute im Louvre,[3] wo sie Wand an Wand aufgestellt, die Gelegenheit bieten, einen Vertreter der typischen Rokokoplastik in unmittelbarer Nähe mit Falconet zu vergleichen (Abb. 6 u. 7). Die Nachbarschaft gereicht dem älteren Meister nicht zum Vorteil; denn wenn Adams Figur mit ihrer unerträglich forcierten Pose, der preziösen Zuspitzung der Extremitäten, der zerfetzten Gewandung und all den übrigen Symptomen eines vollendeten Manierismus wie ein Hohn auf alle plastische Kunst erscheint, so legt trotz aller Rokoko-Elemente im Beiwerk und in der Detailbehandlung, die «Musique» Falconets durch das entschiedene Streben nach Konzentration und Einfachheit das erste Zeugnis ab für den größeren plastischen Ernst und die strengere Denkungsweise, die unsern Künstler von seiner Umgebung unterscheidet.

Zwei bekannte Arbeiten von Repräsentanten der Rokokoplastik aus der Generation vor und neben Falconet mögen zur weiteren historischen Folie für die von ihm vertretene Richtung dienen. (Abb. 4 u. 5). Neben der massigen Schwere der noch stark im Bann des style Louis XIV schaffenden Coustou und der geckenhaften Eleganz des schon ganz dem Porzellanstil verfallenen Verfassers der Richelieu-Statue erscheint Falconets Arbeit — mit den Augen seiner Zeit gesehen — von fast klassischer Ruhe, Enthaltsamkeit und Strenge. Vor allem aber zeigt die Statue der «Musique» zum ersten Mal dasjenige Merkmal, das zum sichersten Führer in den schwierigen Fragen über Echtheit und Unechtheit Falconetscher Arbeiten dienen kann: die Abneigung gegen den Kontrapost, der die Seele aller Barock- und Rokokoplastik ist und der bei Falconet der sichtbaren Tendenz gewichen ist, das Hauptmotiv einfach und einheitlich zu gestalten, sowie sämtliche Einzelglieder, die das Rokoko so gern aus der Masse loslöst und abspreizt, in möglichster Annäherung an den

[1] In Höhe von $2\frac{1}{2}$ Fuß, während die Marmorausführung 6 Fuß hat.

[2] «Notice des Peintures et Sculptures ... du palais de S. Cloud», Paris 1847. — Vgl. auch Grimms «Correspond. littér.».

[3] Nr. 481 u. 672 der «Sculptures modernes».

Hauptkomplex und die Hauptrichtung zu erhalten. Das Jugendwerk des Milon und einige Arbeiten der Kleinplastik ausgenommen, gilt dies Gesetz ohne Ausnahme. Hier liegt auch zugleich das wichtigste Unterscheidungsmerkmal der Arbeiten Falconets von denen stilverwandter Künstler wie Bouchardon, Coustou fils, später Pajou, und es wird nicht schwer sein, schon jetzt durch einen flüchtigen Blick auf die folgenden Tafeln die Verwandtschaft aller seiner Arbeiten von der Musique und der Baigneuse bis zum Monument Peters des Großen zu finden.

Es entsteht die Frage nach der Herkunft dieses Stils. Die einfachste Antwort, daß Falconet trotz aller dekorativer Elemente, mit denen er der Zeitrichtung seinen Tribut zollte, über ein stärkeres Vermögen, plastisch zu denken verfügt habe, wäre gewiß ausreichend. Jedoch, so lächerlich es uns heute erscheint, wenn enthusiastische Zeitgenossen wie Diderot angesichts seiner Arbeiten Vergleiche mit der Antike zogen: es steckt dennoch ein Körnchen Wahrheit in dieser Bemerkung. Falconet war, wie wir aus seinen Schriften wissen, der Todfeind alles Klassizismus und aller Nachahmung überhaupt. Er hat jedoch stets bei aller Ablehnung der antikisierenden Richtung, die in den letzten Jahrzehnten seines Lebens die Herrschaft in Europa antrat, immer wieder betont, daß die Antike als Regulativ, als heilsames Gegengewicht gegen den dekorativen Ueberschwang in der Plastik, von höchstem Werte sei. Vor allem könne man von ihr die Geschlossenheit des Aufbaus und das Gesetz von der Klarheit des Hauptmotivs in der Einzelstatue wie in der Reliefkomposition lernen. Hier sei die Antike als das höchste Muster zu verehren; nur die äußerlich sklavische Nachahmung, wie sie die klassizistischen Schriftsteller in Deutschland und Frankreich predigten, sei zu verwerfen.

Falconets Erscheinung in der Geschichte der französischen Plastik ist somit die eines Vertreters des Rokoko mit der ausgesprochenen Tendenz, den ornamentalen Ueberschwang dieses Stils, der zur völligen Auflösung aller Plastik überhaupt führen mußte, zu bändigen. Von den Bildhauern seiner eigenen Generation jedoch, die schon zum Klassizismus neigten, trennt ihn außer den oben angegebenen Merkmalen die Lebendigkeit und Frische, namentlich in der Behandlung des Nackten, die er als wertvolles Erbteil des alten Stils noch beibehalten hat und die die folgende Generation ganz über Bord warf (siehe Abb. 8 u. 9). Seinen Geistesverwandten haben wir in der Architektur zu suchen: die Dekorationen des Hotel de Soubise (Rohan) von Boffrand (Abb. 12) ergeben, neben ein beliebiges Zier-

motiv des durchschnittlichen Rokoko gehalten (Abb. 13), dieselbe Parallele wie die «Musique» des Falconet zu der «Poésie lyrique» Adams und ihresgleichen. Das Prinzip der Logik tritt in die Gesetzlosigkeit ein, die Elemente des Rokoko kristallisieren sich zu organischen Gebilden, ohne jedoch schon, wie das Empire, den Reiz der Regel zu opfern.

Die weitere Reihe der Werke Falconets gibt keine Veranlassung, dieser Charakteristik seines Stils Wesentliches hinzuzufügen. Die folgenden Jahre bringen die großen öffentlichen Erfolge: den «Amor», die «Baigneuse» und den «Pygmalion».

Die Baigneuse[1] des Jahres 1757 (Abb. 9), die in unseren Tagen in mehr oder minder gelungenen Nachbildungen als Dekorationsstück der Pariser und Londoner, ja selbst der Berliner Salons eine Wiederauferstehung zu feiern beginnt, ist gewiß zunächst nichts mehr als ein anmutiges Stück französischer Rokokoplastik. Dennoch, wenn man sich nach ihren Verwandten umsieht, die aus der Hand der zeitgenössischen Bildhauer hervorgegangen sind, wirkt das in etwa halber Lebensgröße gebildete junge Mädchen wie ein Stück Natur inmitten konventioneller Puppen. Obgleich die Belebung der Einzelform nicht viel über das Durchschnittsmaß des vom Zeitgeschmack Geforderten hinausgeht, der die Eleganz der Lebendigkeit vorzog, so ist doch hier neben den sich drehenden, sich wendenden Nymphen und Baigneusen zeitgenössischer Künstler (Abb. 11), denen man die Anstrengung anmerkt, sich ein möglichst modernes «air» zu geben, schon durch das sehr glücklich gewählte und ebenso glücklich beobachtete Motiv etwas erreicht, was man wenigstens in der Plastik der Zeit vergeblich zum zweiten Mal sucht. Einzig die Malerei liefert hier einige Parallelen.[2]

Die Baigneuse bedeutet in Falconets Leben die endgültige Befestigung seiner Popularität, zu der er den Grund schon zwei Jahre vorher mit dem «Amour menaçant» (Abb. 14) gelegt hatte. Für uns nicht mehr als ein plastisches Bonmot, errang auch diese kleine Arbeit bei ihrem Erscheinen auf dem Salon des Jahres 1755 einen ungeheuren Erfolg. Mme. de Pompadour bestellte die Ausführung in Marmor[3] für ihre Pariser Wohnung (1757), und noch heute wird man unter

---

[1] Sie ist für Thiroux d'Epersennes gearbeitet; im Louvre früher fälschlich als «morceau de réception» bezeichnet.

[2] Eine zweite Baigneuse, die gleichfalls Falconet zugeschrieben wird, ist wohl trotz der Verwandtschaft des Kopftypus wegen der allzustark betonten Koketterie der Motive Falconet abzusprechen. (Exemplar im Palais d'Elysée, ein anderes in der Barker-Collect. des S. Kensington Mus.)

[3] heute im Louvre, Nr. 675.

den zahllosen französischen und englischen Kunstsammlungen aus dem 18. Jahrhundert kaum eine finden, die nicht dieses Stück von Falconet in irgend einer Replik aus jedem nur erdenkbaren Material (Bronze, Marmor, Sèvres-Porzellan, Alabaster, Terracotta) und in allen Größen bis zum Miniatur-Nippes herab, besäße. Auf zahllosen Kupferstichen und Gemälden erscheint Falconets Amor als Staffage,[1] Voltairesche Verse wurden ihm untergelegt,[2] und wie wir in dem Verzeichnis der Sèvres-Porzellane aus dem Besitz der Dubarry[3] lesen können, besaß der Philosoph von Ferney selbst ein Sèvres-Exemplar des Amor neben einer Biscuit-Reproduktion der Baigneuse.[4] Bald folgte, schon im Katalog des Salons als «Pendant» bezeichnet, das Gegenstück: ein kleines Mädchen, das den Köcher und die Pfeile des Amor versteckt (1761).[5]

Wir, die wir den Enthusiasmus der Zeitgenossen nicht mehr teilen können, zumal wenn wir auf die weit ernsteren Behandlungen des Kinderkörpers blicken, wie sie Puget (Coll. Rochefort; «Les Arts» 1905 Nr. 43) oder gleichzeitig Pigalle («Enfant à la cage» des Louvre) geliefert haben, wissen, daß Falconet in all diesen Arbeiten nicht sein Eigenstes gab, sondern durch diese Konzessionen an den Zeitgeschmack für sich und seine Familie einen Ausweg aus der Bedrängnis seiner materiellen Lage suchte. Der Erfolg versagte sich in diesem Fall so wenig wie in tausend anderen, von denen die Kunstgeschichte berichtet. Der Hof, vor allem wohl Frau von Pompadour, hielt den Schöpfer des Amor und der Baigneuse für den geeignetsten Vorsteher für die Modellabteilung der Porzellan-Manufaktur von Sèvres. Das Jahr 1757, das Falconet auf diesen Posten berief, endet die äußeren Drangsale des nun schon einundvierzigjährigen Künstlers.[6]

Bevor wir uns jedoch dieser neuen Tätigkeit Falconets zuwenden,

---

[1] z. B. auf Fragonards «Escarpolette» (Wall. Coll.), auf Moreau le jeune's Stich zu den Chansons von Delaborde (Band I «La dormeuse»), auf Baudouins «Le soir» etc. etc.

[2] «Qui que tu sois, voici ton maître
Il l'est, le fut ou doit l'être.»

Die Verse sind schon vor 1731 (!) entstanden (Voltaire, Oeuvres ed. Moland X, 487) und können daher nicht, wie meistens berichtet wird, auf den Falconetschen Amor gedichtet sein. Manche Exemplare in den französischen und englischen Sammlungen enthalten die Verse auf dem Sockel eingegraben oder auf einem Täfelchen beigefügt.

[3] ed. Davillier 1870.

[4] Die letztere verzeichnet der Cat. Roussel («livré à M. de Voltaire» am 31. März 1773 für 94 livres).

[5] gleichfalls sehr häufig in allen Kunstsammlungen der Zeit vertreten.

[6] Falconet erhielt ein Gehalt von 2400 livres, außerdem vom Hof eine Pension von 1600 l. (Diderot an Betzky, Oeuvres XIX, 479.)

gehört noch ein Blick der letzten Marmorarbeit, die uns von ihm erhalten ist, dem Pygmalion des Jahres 1763 (Abb. 5). Nach der Charakteristik, die von Falconets Stil gelegentlich der «Musique» und der Baigneuse gegeben wurde, genügt hier ein Hinweis darauf, wie fest das barocke Empfinden, das sich in der Anbringung von Marmorwolken und andern Zutaten verrät, mit dem französischen Kunstgeschmack verwachsen sein mußte, wenn selbst von den strenger denkenden Künstlern der Zeit, ja sogar von Plastikern mit klassizistischen Neigungen wie Pajou,[1] solch malerisches Beiwerk noch skrupellos beibehalten wurde. Nur so auch wird es verständlich, wie Falconets Zeitgenossen, deren Augen absolut malerisch und ganz unplastisch geschult waren, solche Elemente in plastischen Kunstwerken als gänzlich indifferent übersahen, ja daß ihnen, die an das unruhige Gewühl und die raffiniert eleganten Gliederverschlingungen der Rokokogruppen gewöhnt waren,[2] angesichts des Falconetschen Werkes das Wort «Antike» auf die Lippen kommen konnte. Bei Diderot, der diesen «Clou» des Salons von 1763 in einem langen Dithyrambus besang,[3] ist zu lesen: «Si ce groupe enfoui sous la terre pendant quelques milliers d'années venait d'en être tiré avec le nom de Phidias en grec, brisé, mutilé dans les pieds, dans les bras, je le regarderais en admiration et en silence.»[4]

---

[1] Gruppe des Apollo in der Opéra von Versailles. (Dilke, Abb. p. 126.)

[2] Als Gegenbeispiel einer zweifigurigen Komposition wäre etwa F. G. Adams «Le feu» in Potsdam zu vergleichen.

[3] Oeuvres X, 222.

[4] Diderot stand nicht allein mit seinem Urteil; Falconets Rivale Pigalle soll ausgerufen haben: «je voudrais bien l'avoir fait.» — Das Werk wurde in Poesie und Prosa besungen. In Falconets Nachlaß (zu Nancy) finden sich zwei handschriftliche Gedichte, von denen hier das eine als Dokument des künstlerischen Zeitgeschmacks wiedergegeben werden mag:

«Quelle âme, quelle énergie
Ce prodige de l'art vient offrir à mes yeux!
Oui, Falconet, tout cède à ton puissant génie,
Le marbre s'amollit sous tes efforts heureux,
Ton ciseau lui donne la vie.

Jadis Pygmalion follement amoureux
Dans l'accès d'un tendre délire
Osa, dit-on, prier les Dieux
D'animer la beauté qu'il venoit de produire.

Plus grand que ton rival, des succès plus certains
T'assurent, Falconet, un immortel hommage —
Toy-même anime ton ouvrage!
Le feu du ciel est dans tes mains.»

Die weitere Literatur über den Pygmalion s. Nr. 6 des handschriftlichen Verz. (Anh. I, S. 38.)

2. Kleinplastik und Kunstgewerbe.

Die figürlichen Arbeiten aus der Porzellan-Manufaktur von Sèvres, an deren Blüte Mme. de Pompadour nachweislich ein großes Verdienst beizumessen ist, standen in den Jahren, da Falconet Direktor der Modellierklasse wurde, ganz im Zeichen Bouchers.

Er und Vanloo lieferten die Zeichnungen, nach denen die Bildhauer Tonmodelle anfertigten, und trotz ihres damals schon relativ sehr hohen Preises, wurden die Produkte dieses Kunstzweiges zu einem derartig beliebten Artikel, daß man der Nachfrage aus aller Herren Länder kaum nachkommen konnte. [1]

Wir finden die Namen der hervorragendsten Bildhauer der Zeit, des jüngern Coustou, Vassé, Allegrain, Pajou, Caffieri, Pigalle, Clodion unter den Modelleuren, und es gibt wohl kaum einen schlagenderen Beweis für das schon mehrfach betonte malerische Sehen der Epoche, als diesen in der Kunstgeschichte ganz isolierten Fall der Entstehung plastischer Arbeiten aus Zeichnungen, die von Malern geliefert werden.

Falconet hat sich an einer Stelle seiner Schriften recht geringschätzig über diese Tätigkeit ausgesprochen, die ihn bis zu seinem Fortgang nach Rußland fast anderthalb Jahrzehnte in Anspruch nahm. Ja, sogar die kunstgewerblichen Arbeiten, die er selbständig und unabhängig von irgend welchen Vorbildern schuf, und auf denen noch heute der Hauptruhm seines Namens beruht, übergeht er in dem handschriftlichen Verzeichnis seiner Werke mit gänzlichem Stillschweigen. [2]

Nimmt man noch hinzu, daß die Nachfolger Falconets im Amt, Bachelier[3] und vor allem Boizot (von 1774—1809), im engsten Anschluß an ihr Vorbild, den Falconetschen Stil schrittweise bis ins reine Empire überleiteten, so ergibt sich für die Frage nach der Echtheit Falco-

---

[1] vgl. Edouard Garnier: «Les Manufactures Nationales — Sèvres. La Porcelaine tendre.»

[2] Falconet, der ein sehr heißblütiger Verteidiger der in seiner Zeit nicht allzu stark betonten persönlichen Unabhängigkeit des Künstlers war, — er hat diesem Thema einen ganzen Aufsatz gewidmet (Oeuvres I, 65) — wendet sich gegen einen Passus in einem der Reiseführer der Zeit (Voyage pittoresque de Paris, 1757), wo behauptet war, er habe das Grabmal der Mme. de Lalive de Jully «nach Zeichnungen ihres Gatten» angefertigt, und tritt sehr energisch für die Unabhängigkeit jedes Künstlers von irgend welchen Vorschriften oder gar fertigen Vorbildern ein (Oeuvres II, 158 Anm., s. a. S. 40).

[3] Bachelier, der Erfinder des biscuit tendre, war schon vor Falconet Vorsteher der Modellklasse gewesen und nahm diesen Posten nach Falconets Fortgang nach Petersburg wieder ein.

netscher kunstgewerblicher Arbeiten ein äußerst kompliziertes Material, das bis zu völliger Klarheit zu sichten wohl für immer ein Ding der Unmöglichkeit bleiben wird.

Es ist eine bekannte Tatsache, daß der Name Falconets im Kunsthandel unserer Tage ein kaufmännisches Aushängeschild geworden ist, das den vielbegehrten kunstgewerblichen und kleinplastischen Arbeiten des beginnenden Louis XVI beigegeben wird, um ihren Wert zu steigern. Selbst die Kataloge von Sammlungen ersten Ranges, namentlich in England, geben in recht zahlreichen Fällen die Autorschaft Falconets bei Stücken an, wo nur seine Nachahmer in Frage kommen können, und die Unsicherheit des Urteils hat auch in der kunsthistorischen Kritik um sich gegriffen. Aus diesen äußeren Umständen erhält zum großen Teil auch der fabelhafte Preis von anderthalb Millionen Francs seine Erklärung, den die einzige ganz zweifellose kunstgewerbliche Arbeit Falconets, die Grazienuhr des Grafen Camondo, auf der Pariser Weltausstellung von 1900 erzielt hat. Die vollständige Behandlung aller fraglichen Einzelfälle, selbst bei der Beschränkung auf die großen Kunstsammlungen von Paris und London, die die berühmtesten und wichtigsten Stücke enthalten, würde eine eingehende Spezialarbeit erfordern; hier soll nur die Aufstellung einiger Gesichtspunkte versucht werden, die vielleicht in dem Labyrinth als Führer dienen können.

Unter den echten Arbeiten nimmt die eben genannte Grazienuhr die erste Stelle ein.[1] Sie ist das klassische Beispiel des «style Falconet» im Kunstgewerbe (Abb. 16).

Der Meister der Baigneuse des Louvre verrät sich deutlich mit all den Merkmalen seines Stiles. Aus dem Sockel, der das Rokoko-Gewimmel der zwischen Wolken mit Rosen spielenden Putten in den strengen Rahmen eines Rechtecks bannt, spricht derselbe Geist, der den weiblichen Figuren die Schranken einer maßvollen Bewegung auferlegt. Dem weiblichen Zeitideal, das mit der jugendlichen, ganz mädchenhaften Gesamterscheinung die Reize einer reiferen Entwicklung der einzelnen Körperteile zu verschmelzen liebte — man denke an Bouchers Nymphen — hat Falconet hier, im Gegensatz zu der Baigneuse und der Galathee, einige kleine Konzessionen gemacht, jedoch mit strenger Vermeidung der bei Boucher stets ins Sinnlich-Erotische übergehenden absichtlichen Betonung dieses Kontrastes. Bei aller äußerlichen Berührung hat zwischen dem Maler des «Cabinet secret»

---

[1] Es existieren verschiedene Redaktionen, auch in Sèvres-Porzellan.

für Louis XV., und dem auch in seinem Lebenswandel fast asketisch gesinnten Schöpfer der Galathee und der Grazien-Uhr, nie eine geistige Verwandtschaft bestanden; eine Linie von der Reinheit und dem klassischen Schwung der einen Rückfigur (Abb. 17), würde man im Oeuvre des eigentlichen Interpreten des weiblichen Schönheitsideals jener Tage vergeblich suchen.[1]

Mit dieser Verschmelzung zweier feindlichen Stilelemente aber, die die Sinnenfreude des Rokoko mit dem plastischen Ernst der folgenden Generation vereinigt, steht Falconet allein. Verwandte Meister des Uebergangs wie Pajou, sind nie über ein äußerliches Zusammenbinden der beiden Elemente hinausgekommen: Altes und Neues läuft bei ihnen auseinander wie Wasser und Oel in demselben Behälter. In der Nachfolge Falconets aber, bei Clodion und Boizot, hat sich eine gänzliche Scheidung vollzogen: die Sinnlichkeit einerseits zeigt die offene Tendenz zum Naturalismus (Clodion erscheint als Vorläufer Carpeaux'); die Strenge andrerseits ist bei Boizot und seinesgleichen zu akademischer Kälte und Lehrhaftigkeit erstarrt.[2]

Mit Boizot, dem Stellvertreter und unmittelbaren Amtsnachfolger Falconets in Sèvres, sind wir mitten im Empire angelangt. Sein Name im Verein mit dem eben genannten Pajou kommt in erster Linie in Betracht, wenn es sich um die Scheidung von echt und unecht bei den kunstgewerblichen und kleinplastischen Arbeiten handelt, die unter dem Namen Falconet gehen.[3]

---

[1] Die Mängel der noch lockeren Komposition und etwas äußerlichen Verbindung der Figuren untereinander und mit dem dekorativen Kern kommen für diese Zeit nicht in Betracht.

[2] Vergl. etwa Clodions Gruppe («Les Arts» 1903, Nr. 21) und Boizots Uhr in der Wallace-Collection («Les Arts» 1904, Nr. 29).

[3] Die Entscheidung wird im einzelnen Fall nie ganz unabhängig vom subjektiven Ermessen des Betrachters ausfallen. Dennoch kann nach der oben gegebenen Charakteristik mit ziemlicher Sicherheit eine beträchtliche Anzahl von Arbeiten aus seinem Oeuvre gestrichen werden, die in den Katalogen der öffentlichen und privaten Sammlungen dem Meister zugeschrieben werden. Zunächst sollen die zweifellos echten Arbeiten hier aufgeführt werden, die im Verein mit der Camondo-Uhr die sichersten Anhaltspunkte für die Kritik der übrigen Stücke bilden. Es sind dies:

1. Sitzende Baigneuse (Abb. 21). Marmor, Höhe 0,275 m. Exemplare in der Sammlung des Primas Youssoupof in Petersburg, im königl. Schloß in Berlin (Abb. bei Seidel: Oeuvres d'Art français du XVIII e siècle p. 180); ferner in der Kunsthandlung Wildenstein-Paris.

2. Zwei weibliche Gruppen, als figürlicher Kandelaberschmuck. Die Arbeit ist beglaubigt durch das Livret des Salon von 1761, auf dem die Gipsmodelle erschienen, und durch Diderots Besprechung (Oeuvres X, 146). — Von den vielen Kandelaberpaaren, die in den englischen Sammlungen Falconet zugeschrieben werden, haben allein die Exemplare der Wallace-

Komplizierter als bei den selbständigen Entwürfen Falconets, wo schließlich doch eine stilistische Vergleichung mit den beglaubigten Arbeiten den strittigen Einzelfall entscheiden kann, gestaltet sich die die Frage nach der Echtheit der Modelle für Sèvres, da hier notorisch Vorlagen Bouchers benutzt worden sind. Das wichtigste Zeugnis für die letzte Tatsache liefert Falconet selbst, der in einer Anmerkung zu seinem Aufsatz «Sur une Gazette Allemande» schreibt: «J'ai exécuté une figure pour la laiterie de Crécy d'après un croquis

---

Coll. (II 22, 23 des Kat.) und die damit identischen in den andern Sammlungen, Anspruch auf Echtheit; dagegen ist das Paar X 45 derselben Kollektion Schulgut; die beiden Paare der Jones-Coll. in S. Kensington (Kat. Nr. 655 und 657) gehören der Richtung Pajous an.

3. Venus und Amor; kleine Marmorgruppen der Sammlung Boy auf der Pariser Weltausstellung 1900 (Nr. 255 des offiz. Kat., das. Abb.).

4. Venus, Amor säugend und Venus, Amor züchtigend; kleine Marmorgruppen der Wallace-Coll. (Kat. XXI 20, 21, abgeb. in «Les Arts» 1902, Nr. 7).

Damit ist, abgesehen von den zahllosen Repliken des Amor und der Louvre-Baigneuse, m. E. die Liste der selbständigen und echten kleinplastischen und kunstgewerblichen Arbeiten Falconets erschöpft.

Dagegen sind ihm abzusprechen:

Der «Shepherd» der Wallace-Coll. (Kat. Inn. Hall 3). der eine wörtliche Bronze-Wiederholung des marmorenen «Paris» von Gillet im Louvre ist (G. ist unmittelbarer Zeitgenosse Falconets, † 1791, arbeitet jedoch viel rokokomäßiger, vgl. auch den Amor, Nr. 690 des Louvre). — Der stehende Amor mit der Vasen-Uhr, eins der Prachtstücke der Wallace-Coll. (Abb. bei Molinier Tafel 45) gehört der Schule Falconets an; gegen Falconets eigene Autorschaft spricht der forcierte Kontrapost, die allzuschlanken Proportionen, sowie das ganz unplastische kunstgewerbliche Arrangement; zum Motiv vgl. Clodions Gruppe in S. Kensington (Thirion p. 369). Die Arbeit stammt offenbar aus derselben Hand wie die im Nachlaß der Marie Antoinette erwähnte, von Gonse gleichfalls Falconet zugeschriebene Gruppe Amor und Psyche (rad. von Jacquemart, Gaz. d. b. a. 1877). Auch der Bronze-Amor der Sammlung Schlichting-Paris (abg. in «Les Arts» 1902 Nr. 6) gehört nicht Falconet an. — Die «Fidélité», vergoldete Bronzestatue der Wallace-Coll. (Molinier, Tafel 44) zeigt schon die erstarrende Linie und die gestreckten Proportionen des Louis XVI-Stils und ist trotz der reizvollen Behandlung des Details gegen Moliniers Vermutung, Falconet abzusprechen. — Von den großen Uhren mit plastischem Schmuck in derselben Sammlung steht die mit der «Toilette der Venus», deren weiblicher Hauptfigur Molinier mit Recht einige begeisterte Worte widmet (Text zu Tafel p. 37), Falconet sehr nahe, doch trotz der hohen Qualitäten dieser einen Figur spricht die spielzeugmäßige Anordnung und die starke Hinneigung zum Empire gegen die Autorschaft Falconets. Wie unsicher selbst Kenner vom Range Moliniers bei ihren Attributionen an Falconet gewesen sind, beweist die andere Bronze-Uhr derselben Sammlung (pl. 62), deren künstlerische Qualitäten mit der eben genannten garnicht in Vergleich zu stellen sind; hier liegt eine offenbare Falconet-Imitation in Stile Boizots vor (vgl. pl. 36), bei Nr. 46 spricht schon das Motiv gegen die Zuweisung an Falconet. Gleichfalls nur Schulgut ist die Bronze-Uhr der Koll. Bianchi von der Pariser Weltausstellung (Expos. rétrosp. 1900, Tafel 80). — Die «Apotheose der Kaiserin Katharina» (Koll. Schlichting, Abb. «Les Arts» 1903, Nr. 18) ist ausgesprochenes Empire und gehört der Richtung Boizot an.

de Boucher; Messieurs Coustou, Allegrain et Vassé en firent autant: mais c'est que Boucher étoit Boucher, et qu'il y eut des ordres supérieurs: avec tout cela, ce n'est pas la plus belle action que nous avons pu faire de notre vie.»

Die hier erwähnte Arbeit, die nicht die einzige ihrer Art ist (wie aus den Worten Falconets geschlossen werden könnte), stammt aus einer Reihe von «sujets champêtres» für Schloß Crécy, zu denen Boucher die Zeichnungen entworfen hatte und von denen die oben genannten Künstler je eine ausgeführt haben. Die Dokumente weisen diese Arbeit in das Jahr 1753.[1] Das Modell zu der Statuette Falconets erschien auf dem Salon desselben Jahres unter der Bezeichnung «Jeune Fille tenant une Guirlande de Fleurs,» und ist vielleicht mit der bisher nur in einer Photographie der Bibliothèque nationale bekannten Figur identisch, die eine verwandte aber sehr minderwertige Behandlung des Motivs der «sitzenden Baigneuse» (Abb. 21) zeigt. Wir besitzen somit eine durch reichliche Dokumente beglaubigte Arbeit Falconets, die ganz von Bouchers Geist inspiriert ist und sich wenig von dem Durchschnittscharakter einer Rokokoplastik unterscheidet. Andrerseits gewinnen wir das Datum 1753 für die Tätigkeit Falconets an der Manufaktur in Sèvres, deren Beginn bisher stets erst mit dem Jahre 1757 angesetzt wurde, wo Falconet zum Chef der Modellierklasse aufrückte. Für die Biographie des Künstlers aber erhält jetzt die lange Zeit scheinbarer Unproduktivität von seiner ersten Konkurrenzarbeit an (1745) bis zum Jahre des ersten großen Erfolges (1755) ihre Erklärung. Falconet, der wie wir sahen, bereits seit 1740 Familienvater war, kann unmöglich in jenen zehn Jahren sozusagen von der Luft gelebt haben, sondern wir müssen annehmen, daß er schon lange v o r 1757 als Modelleur für die Manufaktur tätig gewesen ist. Er selbst jedoch hat diese Tätigkeit, die seinen künstlerischen Ehrgeiz nicht befriedigte, stets mit Stillschweigen übergangen; der eine Fall der Abhängigkeit von Boucher, den er in jener Stelle seiner Schriften erwähnt, ist nur einer von vielen gewesen.[2]

---

[1] Vergl. die «Correspond. de Marigny» in den Nouvelles archives de l'art français, I 38f., und Cochin an Marigny 1756, a. a. O., 116, sowie «L'Art» 1902, p. 572.

[2] Von einer anderen Seite kommen uns noch weitere Dokumente für die Klärung dieser Frage zu Hilfe. Der große Katalog der Zeichnungen Bouchers, den Michel verfaßt hat, weist aus Pariser Archiven eine Reihe Boucherscher Zeichnungen auf, die aus Falconets Nachlaß stammen (Nr. 369, 980, 981, 2532), zum Teil sogar eigene Zeichnungen Falconets, in denen er die Vorlagen Bouchers für seine Zwecke umgearbeitet hat; diese Zeichnungen Falconets (z. B. Nr. 1183) haben sogar ihrerseits einen Stecher gefunden (Beauvarlet), müssen aber nicht bloße Skizzen, sondern ausgeführte Arbeiten gewesen sein. Diese Nebenfrage, die

Für die Frage nach echt und unecht bei den Sèvres-Modellen, Biskuiten, Terrakotten usw., die unter Falconets Namen gehen, ergibt sich aus diesen Tatsachen eine ganz entgegengesetzte Folgerung, wie bei den eben behandelten selbständigen kunstgewerblichen Arbeiten des Künstlers. So eng dort die Grenzen gezogen werden mußten, weil es sich bei der Mehrzahl der abzulehnenden Arbeiten um Werke des ausgesprochenen späteren Louis XVI handelte — eines Stiles, der Falconet verhaßt war — so muß andrerseits hier, bei den Sèvres-Arbeiten, vor einer allzu großen Aengstlichkeit gewarnt werden, da es im letzten Grunde nie mit voller Sicherheit erwiesen werden kann, ob nicht irgend eine freie plastische Umdichtung eines Boucherschen Motivs durch Falconet vorliegt. Die Signaturen der Modelle in Sèvres bieten, wie ermittelt worden ist, keinen sicheren Anhalt für die Autorschaft.[1] Durch das obige Beispiel der Figur für das Schloß Crécy von 1753 aber ist nachgewiesen, daß Falconet zeitweise, d. h. wenn er für das liebe Brot arbeitete, den koketten und zierlich-eleganten Formen Bouchers Konzessionen gemacht hat, die den Tendenzen seines Stiles, wie wir ihn kennen, zuwiderlaufen.

So tritt denn neben die Vertreterin des echten style Falconet, wie ihn die sitzende Baigneuse auf Abb. 21 repräsentiert, mit gleichem Anspruch auf Echtheit eine Baigneuse, von der das Museum in Lons-le-Saulnier und die Sammlung Weisbach-Berlin je ein Exemplar in Marmor aufweisen[2] (Abb. 23). Nehmen wir dazu

---

uns hier jedoch nicht von unserem eigentlichen Thema abführen darf, gewinnt noch weiteres Interesse durch die Tatsache, daß sich in Nancy mehrere große Kohlezeichnungen Falconets vorfinden (Nr. 579/80, 599), die ihn als Zeichner ersten Ranges dokumentieren; es handelt sich um große, breit behandelte männliche Akte, die eher auf einen Meister des XVII. Jahrhunderts schließen lassen würden, wenn ihre Signatur nicht echt wäre und wir nicht wüßten, wie sehr sich Falconet dem Geist des Barock verwandt fühlte (s. das nächste Kapitel und die Ausführungen in den «Schriften»). — Das Cabinet des Estampes der Bibliothèque nationale bewahrt eine Zeichnung seines Sohnes Pierre-Etienne in einem Stich von Ouvrier, das auf eine Erfindung des alten Falconet zurückgeht: eine Gruppe, Silen mit Nymphen, offenbar ein Entwurf für Sèvres. — Nach Michel, Kat. Boucher Nr. 2553 müßte Falconet selbst sich als Stecher versucht haben.

[1] Charles d'Ujfalvy: Petit dictionnaire des marques et des monogrammes des Biscuits de Porcelaine. Paris 1895, p. XIV ff.

[2] Das Exemplar von Lons-le-Saulnier abgebildet bei Gonse: Les Musées de France (IIe partie, Sculptures etc. p. 287). Ein Exemplar in koloriertem Wachs enthielt die Sammlung Leblanc-Barbédienne (Kat. der Pariser Weltausstellung 1900); ein signiertes Bronze-Exemplar der Sammlung Piot erschien 1889 auf der Weltausstellung im Trocadero (Nr. 64 des Auktions-Katalogs Eugène Piot, 1890 und Nr. 1303 der Expos. rétrosp.). Daß ein Porträt vorliegt, ist zweifellos; auch die Aehnlichkeit mit der Dubarry ist nicht abzuweisen. Der Bericht Souchières' gelegentlich der Ausstellung in Rouen (Les Arts rétrospectifs au palais des consuls,

die köstliche Leda-Gruppe (Modell von 1753, Abb. 22, schönes Exemplar der Barker-Collection in S. Kensington), sowie die nicht minder meisterlich komponierte Nymphe auf dem Delphin (Exemplar der Fitzhenry-Collection, Kensington), so bieten sich in dem Rhythmus der Linienführung, der reizvollen Lagerung der sich überschneidenden Glieder, der Frische und Verve in der Behandlung der jugendlichen Körper, die bis in die Fußspitzen von prickelndem Leben erfüllt sind, für jeden, der Werte unterscheiden kann, genügende Anhaltspunkte zur Scheidung von Spreu und Weizen in den mit «Falconets» überfüllten Scheuern des internationalen Kunsthandels. So rokokomäßig solche Gruppen wie diese Leda und die Baigneuse anmuten, so prinzipiell verschieden sind sie doch schon durch ihre konzentrische Komposition von der stets zentrifugalen Tendenz der übrigen Rokokoplastik; man braucht nur Arbeiten aus Falconets nächster Umgebung und Nachfolge zu vergleichen, wie sie die Abbildungen 19 u. 20 zeigen (Caroussel-Stil!), oder selbst an die monumentalen Werke der Zeit wie Pigalles Denkmal des Maréchal de Saxe zu denken, um seine Ausnahmestellung zu würdigen. Unmöglich ist es daher, Stücke wie die plumpe Nymphe der Jones-Collection in S. Kensington (Nr. 709) Falconet zuzuerkennen. Auch Troude, der seine schöne Publikation von Sèvres-Modellen mit Falconets Amor und seinem Pendant eröffnet, hat viel Schulgut aufgenommen (so namentlich die Stücke 2b, 22 u. 23). Dagegen wird die aus demselben Werk entnommene Ab-

---

1884) über zwei Baigneusen Falconets enthält mehrfache Verwechselungen mit den ersten Baigneusen des Louvre; die von Vatel (Histoire de Mme. Dubarry, II) bestrittene Porträtähnlichkeit kann sich selbstverständlich nicht, wie Souchières es annimmt, auf die von Lons-le-Saulnier beziehen. Für diese letztere ist aber der Gegenbeweis nicht erbracht worden; das bekannte Porträt von Pajou läßt sich sehr wohl in den Zügen der Baigneuse wiedererkennen. Mme. Dubarry war übrigens derartigen öffentlichen Präsentationen ihrer Reize nicht abgeneigt, wie das Porträt von Drouais beweist, von dem Vatel II, 77 spricht.

Eine «vor Ludwig XV. tanzende Dubarry» aus der Sammlung Ephrussi, die nach Souchières auch von Falconet stammen soll, ist dem Verfasser nicht bekannt, wird auch sonst nirgends erwähnt; hier liegt wohl abermals ein Irrtum Souchières' vor, der auch von Gonse (Les Musées de France II) übernommen worden ist. — Dagegen wird die Existenz einer Büste des 45 jährigen Ludwig XV. von Falconet mit der Signatur F (Vincennes), die Ujfalvy bezweifelt, durch das Inventar seiner Arbeiten, die er nach Petersburg mitnahm, wieder wahrscheinlich gemacht: Nr. 21 dieses Verzeichnisses nennt eine «caisse contenant le buste du roi en porcelaine».

Chavagnac und Grollier («Histoire des Manuf. franç. de porcelaine») nennen das Jahr 1758 als das des offiziellen Amts-Antritts Falconets in Sèvres (p. 159). Unter den Modellen führen sie noch folgende als Falconet zugehörig an: «Bergère des Alpes», «Curiosité», «Fée Urgèle», «Fête du chateau» und «Hébé».

bildung einiger Vasen von Falconet (Abb. 24 u. 26) auch außerhalb der figürlichen Plastik noch einmal mit aller Deutlichkeit die Kluft aufweisen, die unseren Künstler von seiner Umgebung trennt.[1]

---

3. Saint-Roch.

Der Schritt von der graziösen Kleinkunst der Sèvres-Figuren zu dem gigantischen Aufbau des Monuments Peters des Großen ist ein so gewaltiger, daß der Zweifel an der Autorschaft desselben Künstlers nach etwaigem Erlöschen der Tradition oder dem Verlust der Dokumente niemandem verübelt werden könnte. Es würde einer Betrachtung, die sich mit dem ersten Eindruck begnügte, schwer einleuchten, daß dieselbe Hand, die eben noch die anmutigen, feingliedrigen Formen der Sèvresfiguren gemeistert hat, zu gleicher Zeit über die Kraft verfügte, dieses Riesenmonument zu entwerfen und auszuführen, das so gar nichts vom Geist des Rokoko an sich trägt. Daß dennoch der Meister der Baigneuse und des auf häuserhohem Felsen sich bäumenden Rosses ein und dieselbe Person sind, ist ein neuer Beweis für die unversiegliche Lebenskraft, die sich der Barock bis weit über die Mitte des 18. Jahrhunderts, ja bis in die Zeiten des Klassizismus hinein im französischen Kunstempfinden bewahrt hatte. Der Barock als der Stil des Pathos und der Rhetorik, war und ist bis auf unsere Tage die Grundnote aller künstlerischen wie literarischen, ja selbst der politischen Aeußerungen der Franzosen geblieben.

Für die Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts jedoch ergibt sich bei näherer Betrachtung die Tatsache, daß die allgemeine Vorstellung von der zeitlichen Aufeinanderfolge der drei Stile, des Barock, des Rokoko und des Klassizismus in Frankreich, wie sie namentlich die deutschen Lehrbücher verbreiten, eine viel zu systematische und eng-

---

[1] Vasen sind nicht die einzige rein-kunstgewerbliche Arbeit Falconets gewesen. In der Collection Double befanden sich laut Bericht des «Bibliophile» P. L, Jakob («Un mobilier historique des XVIIe et XVIIIe siècles»; Paris 1865) Möbel aus dem Schloß Rambouillet, Fauteuils mit skulpierten Holzteilen, die aus den Händen Falconets hervorgegangen und mit seinem vollen Namen bezeichnet waren («n'est-il pas bizarre de prouver que l'audacieux auteur de la statue équestre de Pierre le Grand a commencé par ornementeur et tailleur en bois de pieds de chaises?»). Dieser Bericht, der gestützt wird durch einige Zeichnungen zu diesen Stühlen, die sich (laut Gaz. d. b. a. 1901, I, 42) in derselben Sammlung befinden, liefert das einzige Dokument für diese frühesten Anfänge der künstlerischen Tätigkeit Falconets. Daselbst auch Notiz über zwei angeblich von Falconet entworfene Fontänen (p. 9). — Ueber Entwürfe zu einem Tafelservice siehe das Kapitel «Petersburg».

herzige ist, und daß der zeitliche Parallelismus des nationalen Stils mit dem Klassizismus viel zu wenig betont wird. Die Einzelfälle nötigen auf Schritt und Tritt zur Korrektur. Als ein Beispiel für viele und als Ersatz für eine längere Erörterung dieser Fragen, die hier nur angedeutet werden können, mögen die beiden Abbildungen 27 u. 28 dienen.

Das klassizistische Ensemble der Gabrielschen Gebäude auf dem Konkordienplatz, mit der aus gleichem Geist entsprungenen Statue Ludwig XV. von Bouchardon ist eine Schöpfung desselben Jahrzehnts, in dem die Kanzel von St. Roch als Ergebnis eines Concours des Jahres 1755 von Chappes errichtet wurde, und angesichts des Priesters, der wie eine lebendig gewordene Figur der barocken Kanzeldekoration, als ein Bossuet redivivus, zu den Rokoko-Menschlein zu seinen Füßen redet, fangen alle historischen Grenzpfähle an zu wanken und die Umrisse der drei Perioden ineinander zu verschwimmen.

Die Kirche, aus der das eben gezeigte Beispiel stammt, der von Lemercier im Jahre 1653 begonnene Barockbau von St. Roch, ist eine der Hauptstätten von Falconets Tätigkeit gewesen. Leider sind drei Viertel dieser Arbeit in den Stürmen der großen Revolution vernichtet worden, und die literarischen Quellen müssen ergänzend eintreten, um uns ein vollständiges Bild der an Zahl und Ausdehnung umfangreichen Schöpfungen unseres Künstlers an dieser Stätte zu geben. Immerhin spricht das Bestehende noch deutlich genug, um uns wenigstens den künstlerischen Gesamtcharakter dieser Dekorationen zu übermitteln.

Der plastische Schmuck von acht Figuren ist auf eine einzige, den Christus in Gethsemane,[1] zusammengeschrumpft. Die dekorativen Arbeiten jedoch sind fast unversehrt erhalten. Es ist dies einerseits die große vergoldete Strahlenglorie des Hauptaltars, die mit geschickter Benutzung der natürlichen Lichtquelle einer schon vorhandenen Maueröffnung das bekannte Motiv der italienischen Barock-Altäre variiert (Abb. 29), andrerseits die Gesamtanlage des Kalvarienberges in der gleichbenannten Chapelle du Calvaire, von der die Abbildung 30 nur die mittlere Partie wiedergibt. Kommt in jener Glorie mit dem intensiven Licht der oberen Partie und dem undurchdringlichen Dunkel der unteren Region, aus der allein das strahlende Weiß der Marmorfiguren[2] herausleuchtet, die malerische Seite des Barock,

---

[1] s. Anh. Nr. 14.

[2] Die ursprüngliche, in der Revolution untergegangene Gruppe der Verkündigung von Falconet ist durch eine Anbetung von Michel Anguier ersetzt worden.

seine Vorliebe für blendende Lichtkontraste zum Ausdruck, so ist der Kalvarienberg mit seinen regellos aufgeschichteten hohen Steinblöcken, die sich nach beiden Seiten noch je um das Doppelte der hier abgebildeten Mittelpartie erstrecken, ein Produkt des barocken Formengefühls, der Freude an der Wucht der Masse.[1]

Diese heute kaum mehr beachteten Dekorationen von St. Roch, die gleichzeitig mit den Arbeiten für Sèvres entstanden, sind für die Erklärung der künstlerischen Persönlichkeit Falconets von der allergrößten Wichtigkeit. Hier haben wir die Bindeglieder zwischen den Arbeiten des Rokokokünstlers, des Meisters der Baigneuse, und dem Schöpfer des Petersburger Monuments. Die mangelnde Kenntnis von diesen Arbeiten ist der Hauptgrund für die Unsicherheit des Urteils und die sichtliche Verlegenheit, die sich jedesmal in den paar Zeilen ausspricht, die der Charakteristik Falconets in den Handbüchern gewidmet zu werden pflegen. Auch die französische und englische Literatur, die sich mit der Plastik des 18. Jahrhunderts befaßt, hat die generelle Bedeutung dieser Arbeiten übersehen. Denn durch kein zweites Beispiel können die Zweifel an der Wesensverwandtschaft des Barock und des Rokoko so schlagend widerlegt werden, wie durch die Personalunion, die die beiden Stile in den Werken Falconets geschlossen haben.[2]

---

4. Die Akademie. Falconet als Mensch. Freundschaft mit Diderot.

> «J'avouerai volontiers que les nez faits comme le mien ne sont pas de plus à la mode, mais de tous ceux qui ont été, qui sont, ou qui seront portés, c'est celui qui me convient le plus.» *Falconet an Diderot.*

Bei so reicher Tätigkeit ließen die äußeren Ehren nicht auf sich warten. Schon ein Jahr nach der «réception» (1754) wurde Falconet als «adjoint à professeur» (5. Juli 1755) anstelle Oudrys in den Lehrkörper der Akademie aufgenommen; am 7. März 1761 erfolgte die Ernennung

---

[1] Der Altar war ursprünglich mit einem umfangreichen dekorativen Arrangement symbolischen Inhalts ausgestattet, das bei Diderot (Observations sur l'Eglise St. Roch; Oeuvres, XIII) beschrieben ist.

[2] Weiteres über Falconets Arbeiten in St. Roch s. Anh. Nr. 9—15 des hds. Verzeichnisses.

zum Professor. Außer einer Vorlesung, die er im Juni 1760 über die Kunst der Bildhauerei hielt und die wir im zweiten Abschnitt kennen lernen werden, haben sich nicht viel Spuren seiner akademischen Tätigkeit erhalten. Falconets Hang zur künstlerischen Unabhängigkeit vertrug sich schlecht mit dem geregelten Geschäftsgang der französischen Akademie. Zudem verhinderte seine baldige Berufung nach Petersburg die allmähliche Heranbildung eines Schülerkreises. So wissen wir außer von Marie-Anne Collot, seiner künftigen Schwiegertochter, nur noch von einem persönlichen Schüler Falconets: Pierre François Berruer (1733—97), der durch sein Rezeptionsstück im Louvre (Nr. 499) und seine Büste Destouches' in der Comédie française noch heute bekannt ist.[1] Die eigentlichen Erben der Falconetschen Kunst jedoch waren Boizot und Clodion, von denen der erste allerdings nur die Logik, der andere, größere, nur das Temperament seines Vorgängers in die folgende Generation hinüberrettete.

Bei seinen Amtsgenossen scheint Falconet sich anfangs keiner großen Beliebtheit erfreut zu haben. Er war gewöhnt, rückhaltlos seine Meinung zur Geltung zu bringen, und der Sarkasmus, in den er seine Opposition zu kleiden pflegte, machte seine Gegner nur erbitterter. Besonders in den Tagen, da die Klassizisten ans Ruder kamen, mag es manchen Kriegsfall gegeben haben. So berichtet u. a. Falconets Freund, Levesque, folgenden Vorgang, der sich bei der Kandidatur des von der Majorität der Akademiker abgelehnten Malers Vien ereignete: «Falconet, der über diese Ungerechtigkeit empört war, näherte sich dem Kandidaten und rief ihm mit einem maliziös-freundlichen Ton die Worte zu: «Mais, Monsieur, où donc avez-vous appris à peindre? Voilà des oreilles qui sont faites comme des oreilles, voilà des yeux qui ressemblent à des yeux! Monsieur, ce n'est pas comme cela qu'on fait!»

Falconets persönlicher Feind ist, nach den Zeitberichten, Pigalle gewesen. Keiner der beiden machte aus seiner Abneigung gegen den anderen ein Hehl, und die vielbesprochene «Affaire Vassé» zeigt, daß Falconet über dieser persönlichen Antipathie sogar einmal seinen Haß gegen die Klassizisten vergessen konnte.[2] Dennoch hat er dem Talent

[1] Ueber seine übrigen Werke s. Gonse, La sculpt. franç., 254.

[2] Als Bouchardon im Sterben lag, bestimmte er selbst Pigalle zum Vollender seines Denkmals Ludwig XV. auf dem gleichnamigen Platz (heute Place de la Concorde). Die klassizistische Partei, mit dem Grafen Caylus an der Spitze, versuchte ihrem Schützling Vassé die Arbeit zuzuschieben. Dieser erbat sich über seinen Kosten-Anschlag, mit dem er den Gegner zu «unterbieten» suchte, ein Gutachten von Falconet, das ihm dieser auch mit einer Einschränkung («si l'exposé

seines großen Rivalen stets Gerechtigkeit widerfahren lassen. Diderot erzählt im Salon des Jahres 1765,[1] daß Falconet über die berühmte Figur des «Citoyen» am Denkmal Ludwigs XV. von Pigalle sich folgendermaßen geäußert habe: «Monsieur Pigalle, je ne vous aime pas, et je crois que vous me le rendiez bien. J'ai vu votre «Citoyen»: on peut faire aussi beau, puisque vous l'avez fait; mois, je ne crois pas que l'art puisse aller une ligne au-delà. Cela n'empêche pas que nous ne demeurions comme nous sommes». In seinen eigenen Schriften aber hat Falconet die Werke Pigalles, insbesondere die Statuen des Merkur und der Venus,[2] als die bedeutendsten plastischen Kunstwerke seines Zeitalters gerühmt. Dagegen hat die Rivalität der beiden Künstler ihre Spuren noch bis in unsere Tage fortgesetzt. Der Biograph Pigalles, Tarbé (La vie et les oeuvres de J. B. Pigalle, 1859) ist von einer ganz ersichtlichen Animosität gegen Falconet erfüllt, von dem er u. a. zu berichten weiß, daß er in einer «condition brillante» geboren sei, daß er eine «éducation la plus distinguée» erhalten und das Geld nicht so nötig gehabt hätte wie der blutarme Pigalle, «à qui il ne pardonna pas de devenir plus tard, et à grande peine, son digne rival».

Das Charakterbild unseres Künstlers trägt alle Züge eines Mannes, der sein Schicksal sich selbst geschmiedet hat. Die Schule der Entbehrung in seiner Jugend und den ersten Mannesjahren hatte ihm, dem eifrigen Leser der antiken Philosophen, dem Bewunderer des Sokrates, die Richtung auf eine, auch in den Tagen des äußeren Wohlstandes konsequent durchgeführte Lebensweise gegeben. Es ist ein eigentümliches Schauspiel zu sehen, wie der Künstler, der die Salons der Reichen mit seinen graziösen Marmor- und Sèvresfiguren schmückte, im Leben der Vertreter einer strengen Askese war, der gern die Ueberzeugung predigte, daß krank oder gesund sein nur von dem Willen des Einzelnen abhänge, und der inmitten einer Welt, für die der üppigste Lebensgenuß das Leben selbst bedeutete, eine bescheidene Einsiedler-Existenz führte. Hier ist der Ort, um dem Freund und ersten Biographen Falconets, Levesque,[3] das Wort zu erteilen, der in

---

que me fait M. Vassé est exacte») ausstellte. Die Intrigue wurde jedoch vereitelt; Pigalle vollendete das Werk. — Vergl. Mémoires inédits de Cochin, plubliées par Ch. Henry, Paris 1880, p. 58f., 63.

[1] Oeuvres X, 427.

[2] früher in Sanssouci, jetzt im Kaiser Friedrich-Museum in Berlin. Vergl. auch Falconet, Oeuvres II, 24.

[3] Levesque schloß erst im Jahre 1773, von Diderot empfohlen, Freundschaft mit Falconet.

der Vorrede zu der posthumen Ausgabe der Schriften Falconets von 1808 folgende Charakterschilderung des Künstlers entwirft:

«Falconet, dem schon die Natur einen äußerst strengen Charakter verliehen hatte, ergab sich in seiner Jugend mit Feuereifer dem Rigorismus der jansenistischen Sekte und gestaltete sich sein Leben, dem der Mangel an Vermögen schon Härten genug auferlegte, noch härter. In jenen Zeiten schloß er mit einem englischen Künstler Freundschaft, einem Mann von Geist;[1] er lieh ihm seine jansenistischen Bücher und der Engländer lieh ihm dafür seine reformierten. Das Resultat dieses Austausches war, daß der Engländer nahe daran war, ein Jansenist zu werden, und Falconet ein Reformierter. Doch andere Lektüre kam dazwischen und verhinderte, daß diese Sinnesänderung Fortschritte machte. Er las philosophische Bücher, machte die Bekanntschaft von Philosophen, und wurde schließlich selbst einer. Er erwärmte sich für einige ihrer Ansichten, aber der Inhalt ihrer Lehren als Ganzes behagte ihm nicht; er verlangte nach strengeren. Er wollte wissen, wie die Philosophen Griechenlands gelebt und gelehrt hätten; er las den Diogenes von Laerte, er las die Uebersetzungen Platos von Dacier. Sokrates war ein Bildhauer gewesen wie er; den Sokrates nahm er sich zum Vorbild. Er redete sich gern ein, daß er ihm äußerlich ähnelte und wollte ihm nun in allem ähnlich sein. Er studierte die Frageformeln, wie sie Plato und Xenophon dem Sokrates in den Mund legen; wie Sokrates gefiel er sich darin, die Leute von ihren Gedanken zu «entbinden» und sie «ad absurdum» zu führen. Wie Sokrates wählte er gern die Ironie und selbst den Sarkasmus zur Redefigur; durch die Nachahmung dieser Gewohnheit machte er sich Feinde, wie Sokrates sie sich gemacht hatte. Er ging zwar nicht barfuß wie der athenische Philosoph; aber er trug die einfachste Kleidung und setzte seinen Stolz darein, ebenso genügsam zu sein wie jener. Ich habe gesehen, wie er zu Zeiten des Wohlstandes, wo man ihn vermögend nennen konnte, sich nicht gestattete, mehr als einmal wöchentlich Wein zu trinken. Er verdünnte sich seine Bouillon und die Gerichte, die ihm seine Frau vorsetzte, mit Wasser.

«Bei einer so strengen Lebensauffassung war es schwer für ihn, gegen andere nachsichtig zu sein; indes, er war human. Ich habe gesehen, wie er Unglückliche mit Gold tröstete, die nie mehr als kleines Geld in Händen gehabt hatten; ich habe gesehen, wie er sich

[1] Dem Kupferstecher Ingram (Anm. L.'s).

betrügen ließ und an falsche Notleidende Geld verschwendete, die es noch am selben Tage vergeudeten; ich habe gesehen, wie hochherzig er die kleinsten Dienste, ja bloße Freundschaftsbezeugungen belohnte; und ich weiß, daß manche seiner Freunde Summen von ihm erhalten haben, die man, für ein mäßiges Vermögen, beträchtlich nennen kann.[1] Kurz und gut: er war oft mißvergnügt, oft zänkisch, ja jähzornig, aber immer menschenfreundlich; man konnte ihn für gut oder böse halten, je nach dem Augenblick wo man ihn sah; aber wer ihn kannte, wußte, daß die Güte, unter einer etwas rauhen Rinde, den Grundzug seines Charakters bildete.»

Das hochgespannte Gerechtigkeitsgefühl, das Falconet in Fragen der Kunst zu einem so strengen Richter machte, versagte auch da nicht, wo es sich um ihn selbst oder die ihm Nächststehenden handelte. Als Levesque gelegentlich eines Gesprächs über den Moses des Michelangelo auch des Falconetschen Moses (in St. Roch)[2] rühmend gedachte, erwiderte der Künstler «Fi donc, ce n'est qu'un gros cuisinier!» Dazu stimmt ganz, wenn Diderot im Salon des Jahres 1767 erzählt, wie Falconet gelegentlich der Konkurrenz, an der sein eigener Sohn, der Maler Pierre-Etienne, teilgenommen hatte, diesen vor den versammelten Akademikern zwang, seine minderwertige Arbeit zurückzuziehen, indem er selbst das Gemälde seines Sohnes unter den Arm nahm und den Saal verließ.[3]

Das berühmte Verhältnis unseres Künstlers zu Diderot bedarf hier bei der Bedeutung dieses jahrelangen vertrautesten Freundes Falconets noch eines kurzen Hinweises, zumal die umfangreichen Briefe Diderots an seinen Intimus, wie sie jetzt im 18. Bande seiner Werke vorliegen, uns die Möglichkeit geben, das Charakterbild Falconets wesentlich zu bereichern.

Soweit diese Dokumente uns urteilen lassen, war die Freundschaft des Bildhauers mit dem Philosophen auf dem alten Gesetz der Extreme, die sich gegenseitig anziehen, begründet. Die positive Denkungsart Diderots, die, wenn es sich um die letzten Fragen der Ethik handelte, gern auf den höchsten Höhen einer optimistischen Weltanschauung verweilte, bedurfte des herabziehenden Gegengewichts einer rationalistischen Anschauungsweise, die mit einem an die Karikatur streifenden Trotz den idealen Träumen des Philosophen gegenüber auf ihrem Skeptizismus beharrte. Wer den langatmigen Brief-

[1] «bis zu zweitausend Talern auf einmal» (Anm. L.'s.).

[2] s. Anh. S. 39, Nr. 9.

[3] Diderot, Oeuvres XI, 380.

wechsel der beiden Freunde über die Frage, ob es sich der Mühe lohne, für die Unsterblichkeit zu arbeiten, durchliest — einen Briefwechsel, der mehrere hundert enggedruckter Oktavseiten umfaßt[1] — der spürt, wie es Falconet schließlich nur noch darauf ankommt, um jeden Preis seinen negativen Standpunkt zu verteidigen. Er selbst mochte im Stillen nicht viel anders denken als sein Gegner, und was ihn immer wieder zur Opposition reizte, war wohl mehr die Freude an dem literarischen Wettkampf als solchem — eine Freude, die dem Bündnis der beiden schließlich verhängnisvoll werden sollte. Diese Divergenz der geistigen Richtungen wurde jedoch durch eine ethische Gleichstimmung der beiden Charaktere wieder ausgeglichen, und für Falconet selbst kann es wohl kein ehrenderes Zeugnis geben, als daß von den führenden Geistern jener großen Zeit sich gerade derjenige enthusiastisch zu ihm bekannte, der die allerhöchsten Anforderungen an die ethischen Qualitäten der Menschen stellte. Wertvoller als die bekannten Panegyriken auf die Falconetschen Werke in den «Salons» sind daher für uns heute die Urteile Diderots über den Menschen Falconet. Denn hier auf dem ethischen Gebiet ist seine Kennerschaft besser fundiert als auf dem kunstkritischen. Die jahrelange Trennung, die durch des Bildhauers Berufung nach Rußland zu jenem eben erwähnten Briefwechsel führte, löste bei Diderot so manche Reflexion über den fernen Freund aus, und sein warmherziges Bekenntnis aus dem Beginn dieser Korrespondenz mag uns hier hinüberleiten zu dem Höhepunkt in der Biographie unseres Künstlers:

«Ihre Charaktereigenschaften,» schreibt Diderot,[2] «fesselten mich an Sie vom ersten Augenblick an, da ich Sie sah, und erweckten in mir, als ich Sie von Tag zu Tage besser kennen lernte, den Ehrgeiz, den Namen Ihres Freundes zu erwerben. Gleich hochgeschätzt in der Nähe wie in der Ferne, lassen Sie mich in dem Augenblick, wo ich Ihnen schreibe, das ganze Leid Ihres Verlustes empfinden . . . Wie haben Sie bei den Großen dieser Welt[3] bestanden? Wie haben die Großen bei Ihnen bestanden?»

---

[1] Die noch ungedruckten Briefe F.'s im Archiv von Nancy einberechnet.
[1] Oeuvres XVIII, 225.
[2] Katharina II. und ihre Umgebung.

ANHANG

FALCONETS HANDSCHRIFTLICHES VERZEICHNIS SEINER WERKE

(Nancy, Musée historique)

Bevor wir uns dem großen Hauptwerk unseres Künstlers in Petersburg zuwenden, mit dessen Vollendung er für immer von der praktischen Ausübung seiner Kunst Abschied nahm, ist hier der Ort, um noch einen Blick auf diejenigen Arbeiten zu werfen, über die wir nur durch literarische Dokumente unterrichtet sind. Die Hauptquelle hierfür ist das von Falconet selbst verfaßte handschriftliche Verzeichnis seiner Werke, das sich mit dem übrigen schriftlichen Nachlaß auf dem historischen Museum in Nancy befindet und hier zum ersten Mal veröffentlicht wird. Zu einem nicht näher bekannten Zweck hat der Künstler auf einem Quartblatt in regelloser Folge aus dem Gedächtnis die Reihe seiner Werke aufgezeichnet. Diese hier im genauen Wortlaut reproduzierte Niederschrift soll uns zugleich als Basis für die bisher nicht erwähnten Arbeiten Falconets dienen. Eine möglichst vollständige Zusammenstellung der literarischen Hinweise in den angefügten Bemerkungen muß für viele untergegangene Arbeiten den einzigen Ersatz bieten.

3 Statues de marbre de 68ds à Pétersb. { L'Hyver / La Gloire des Princes / La Magnificence des Princes [1]

Statue Equestre de Pierre Premier à Pétersbg. [2]

Un Basrelief de marbre, Alexandre qui fait peindre Campaspe par Apelle [3]

Une Baigneuse de Marbre [4]

Un Amour de Marbre [5]

Pigmalion groupe [6]

2 Statues de Pierre de Tonnerre de 68ds { Flore et / Pomone [7]

S. Ambroise en marbre, 108ds [8]

David et / Isaie { en Plomb, 108ds [9]

Vierge }
Ange } marbre 88ds[10]

Calvaire[11]

Madeleine 88ds[12]

2 Soldats 88ds[13]

Christ à L'agonie[14]

Tombeau de Madme La Live, Marbre[15]

Musique, marbre 68ds[16]

Flore, Pierre de Tonere 68ds[17]

Camille Falconet Médecin, Marbre Buste[18]

Mélancolie, Marbre[19]

Un tombeau de marbre composé d'une femme de Grandeur naturelle[20]

Quatre Basreliefs en Pierre, savoir les Quatre Saisons par Plusieurs Enfants[21]

L'amitié, marbre.[22]

Quoique j'aie commencé tard l'étude laborieuse et lente de la Sculpture, j'ai produits 30 morceaux tant en marbre qu'en pierre; je ne compte pas leurs modèles et la répétition de quelques-uns etc., ce qui feroit au moins 60. Ainsi le Catalogue de mes ouvrages devoit environ la liste qu'on vient de voir.

Dazu von fremder Hand mit Bleistift:

Le tombeau de M. La Met curé de St. Laurent à S. Laurent.

Bemerkungen zu dem handschriftlichen Verzeichnis:

1. L'Hiver, La Gloire des Princes, La Magnificence des Princes. Diese drei Marmorgruppen, die nach einer nicht kontrollierbaren Notiz Dussieux' in «Les artistes français en étranger» von der Kaiserin Katharina dem Großherzog von Weimar geschenkt worden sein sollen, und schon von französischen Gelehrten (M. Furcy-Raynaud) vergeblich dort gesucht worden sind, können sich, wie erneute Nachforschungen des Verfassers in Weimar und Anfragen bei den Hausmarschallämtern von Sachsen-Gotha, Sachsen-Meiningen und Sachsen-Altenburg ergaben, nicht in den sächsischen Herzogtümern befinden. Die wichtigste Nachricht über die Gruppen, die 1764 begonnen und bei der Abreise Falconets nach Petersburg noch nicht vollendet waren, findet sich in einem Brief Diderots an den russischen General Betzky (Oeuvres XIX, 480). Da die Stelle zugleich die einzige Auskunft über die Motive der sonst nur unter den obigen Bezeichnungen bekannten Kunstwerke gibt, so mag sie hier mitgeteilt werden, um vielleicht noch eine nachträgliche Entdeckung zu ermöglichen: «Le duc de Wurtemberg a permis que les deux statues qu'il [Falconet] avoit entreprises pour lui, et qui étaient presque finies, appartiennent à Sa Majesté Impériale, à qui, soit dit sans offense, elles conviendraient beaucoup mieux. L'une représente la Souveraineté appuyée sur son faisceau, l'autre la Gloire qui entoure d'une guirlande un médaillon, où

l'image de Cathérine sera très-bien placée. Une troisième qui montre une femme assise qui enveloppe d'un peu de sa robe des fleurs d'hiver, semble avoir été projetée pour la Russie. Les deux premières figures sont très belles; mais cette dernière est de position, de caractère, de simplicité, de mouvements, de draperies, un chef-d'oeuvre à placer à côté de l'antique.» Nach einem Brief Cochins an Marigny[1] hielt Falconet auf diese letzte Figur des Hiver besonders große Stücke und wollte sie für die Tuilerien bestimmen (26. Juni 1764).[2] In demselben Zusammenhang wird von einer Minerve gesprochen, die Falconet zugunsten des Hiver im Stich gelassen habe und für deren Vollendung Pajou von Cochin vorgeschlagen wird; Marigny äußert Zweifel, ob Pajou dazu imstande wäre, ein von Falconet angefangenes Werk zu vollenden (a. a. O., 337). Die Livrets der Salons nennen kein derartiges Werk unter den zahllosen allegorischen Figuren Pajous, die Arbeit scheint also nicht zustande gekommen zu sein.

2. Reiterstatue Peters des Großen, s. Kapitel II des ersten Teils.

3. Alexander und Campaspe, Marmorrelief. Salon 1765. Die ausführliche Besprechung durch Diderot (Oeuvres X, 429) muß das verschollene Werk ersetzen. Ueber Falconets Auffassung des Reliefs s. u. (Teil II).

4. Baigneuse, s. o. S. 18.

5. Amor, s. o. S. 18.

6. Pygmalion, s. o. S. 20. — Die Gruppe, die übrigens öfter auf französischen Photographien, so auch in den «Trésors d'art en Russie» (1904 Nr. 28) fälschlich als Clodion bezeichnet wird, wurde bald von dem Besitzer der Marmor-Baigneuse, Thiroux d'Epersennes, erworben (1767). Nach einem Brief Diderots an Falconet besaß sie schon ein Jahr darauf ein M. d'Arconville, der es jedoch für nötig hielt, der Galathee ein Hemd von Atlas überzuziehen (anno 1768!). Ein Rest dieses «Schutzes» in Gestalt einer verhüllenden Blattranke ist bei vielen der gleichzeitigen Redaktionen der Gruppe in Sèvres-Biskuit zu konstatieren. Diese Uebertragung stammt von Falconets Gehilfen Duru (Charles d'Ujfalvy: Petit Diction. des marques et des monogrammes des Biscuits de Porcellaine. 1895). Die Marmorredaktionen der Gruppe, von denen eine nach Angabe des Katalogs der ehem. Sammlung der Comtesse d'Yvon (Paris 1892, Nr. 173) die Signatur «E. Falconet 1761» trägt, sind mehr als doppelt so groß als die Sèvres-Exemplare (88 cm — 40 cm). Das Modell für die ersteren (ohne Ranke) ist abgebildet bei Troude: Choix de modèles de Sèvres, pl. 27. Noch 1780 wurde diese Redaktion als besonderes Prachtstück der Manufaktur dem König von Schweden zum Geschenk für die Kaiserin von Rußland empfohlen. (Vgl. Stettiner, Die Porzellan-Manufaktur zu Vincennes und Sèvres.) Ein anderes Exemplar ist abgebildet in der Revue des arts décor. XI, 104. Vergl. auch Stettiner im Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen XIV, 148. — Das Biskuit-Exemplar im Besitz des Dr. Darmstädter (Ausst. v. Kunstw. a. d. Zeitalter Friedr. d. Gr. 1892, — Kunstg. Gesellsch. in Berlin Bd. II) trägt auf einer kleinen Tafel am Sockel das Rokokoverschen:

Si Pigmalion la forma —
Si le ciel anima son être:
L'Amour fit plus, il l'enflamma —
Sans lui, que servirait de naître?

---

[1] Corresp. de M. de Marigny avec Coypel, Lépicié et Cochin («Nouv. arch. de l'art fr. 3e serie XX, I 311).

[2] Am 9. Sept. 1771 wurde der «Hiver» in einem geschlossenen Garten im Palais der Kaiserin aufgestellt (s. Briefwechsel zwischen Falconet und Katharina II, «Sbornik» p. 150). Nach Robins Bericht ist ein Abguß von Falconet an Reynolds, den Lehrer seines Sohnes, geschenkt worden, der die Figur in einen kostbaren Stein schneiden ließ, von dem Abdrücke verbreitet wurden. Reynolds seinerseits schenkte Falconet einen Stich nach seinem Ugolino (Levesque).

7. Flora und Pomona; verschollen.

8. Heiliger Ambrosius. Das Modell, 4 Fuß 6 Zoll hoch, erschien auf dem Salon von 1765. Falconets letzte Arbeit vor seiner Abreise nach Petersburg. Er soll Lemoyne die Marmorausführung überlassen haben, Diderot widmet ihr eine längere Besprechung (Oeuvres X, 428). In den «Monuments» II, 394 wird das Werk auf der «Esplanade (!) des Invalides» erwähnt, Cournault hat schon vor 40 Jahren vergebliche Nachforschungen im Dome des Invalides angestellt.

9—15: Arbeiten in St. Roch:

9. David und Jesaias. Kolossalstatuen aus Blei für St. Roch. Vgl. Diderots Aufsatz «Observations sur l'Eglise de St. Roch» (Oeuvres XIII). D'Argenville («Voyage pittoresque de Paris») sah sie noch 1778 in der Chapelle de la Vierge (p. 128). Sie sind den Heeren der großen Revolution zum Opfer gefallen und zu Bleikugeln umgegossen worden. Die Inschrift lautete beim David: «Juravi David servo meo», während Jesaias eine Tafel mit der Inschrift «Ecce virgo concipiet» trug und mit der Hand auf die Verkündigungsgruppe zu seinen Füßen deutete. Noch 1794 waren die Statuen erhalten, wie die «Monuments» II, 218 nachweisen, wo ihre Höhe auf 9 Fuß angegeben wird [daselbst der Jesaias fälschlich Moses genannt; das Motiv der Tafel hat hier offenbar irre geführt; auch Diderot erinnert an eine Mosesfigur (Poussins)].

10. Verkündigung. Marmorgruppe für die Chapelle de la Vierge in St. Roch. Ein kleines Tonmodell der Vierge erschien auf dem Salon von 1755. Die Gruppe stand unter dem Baldachin (s. Abb. 29) wie die sie jetzt ersetzende der Anbetung von M. Anguier. Lenoir berichtet im August 1794: J'ai reçu du citoyen Daujon par les mains du citoyen Sturler, une statue de la Vierge, de huit pieds de proportion, sculptée en marbre blanc par Falconet, provenant de St. Roch». (Monum. II, 204.)

11.—13. Kalvarienberg, s. o. S. 30. Die ausführlichste Beschreibung der ganzen Anlage findet sich in dem genannten Aufsatz von Diderot «Observations sur l'Eglise Saint-Roch» (Oeuvres XIII) und in [D'Argenvilles] «Voyage pittoresque de Paris» VIème édition 1778, Nr. 65. — Der Kruzifixus von Michel Anguier (1612—1686) ist kein Ersatz, sondern stand schon zu Falconets Zeiten an dieser Stelle; dagegen ist seine Magdalena durch die gleichnamige Figur von J. B. Lemoyne (ehemals am Grabmal Mignards) ersetzt worden. Die Madonna soll nach Cournault von einem gewissen Dono stammen, die beiden Soldaten (Wächter des heiligen Grabes sind durch figurenreiche Gruppen von Deseine (19. Jahrh.) ersetzt worden, so daß das ganze Ensemble aus drei Jahrhunderten stammt. In einem Brief Falconets an die Kaiserin Katharina II. vom 23. Mai 1767 findet sich folgende Stelle: «Monsieur Lemoine (Jean-Baptiste) m'écrit qu'il fait peindre son monument du Cardinal de Fleury et mes deux Chapelles de St. Roch, ainsi que je l'ai prié. Cela sera, sans doute, ici cette année.»

Für die zeitliche Fixierung der Arbeiten Falconets in St. Roch liefert das «Inventaire général» I, 166 das Anfangsdatum 1753; der Endtermin wird durch einen Brief Marignys an Cochin (Corresp. de Marigny I, 237) bis an das Jahr 1762 gerückt, wo Falconet eine Restsumme von 800 Frcs. für die Vollendung dieser Arbeiten bewilligt wird.

14. Christus am Oelberg, auch «Christ agonisant» genannt. Die einzige, erhaltene Skulptur Falconets in St. Roch. Das Modell erschien auf dem Salon 1757. In den «Monuments» II, 218 u. III, 313 als «Jésus au Jardin des Olives» bezeichnet (vgl. auch ebenda III, 68 u. 128). Die Statue, ursprünglich ein Pendant zu einem h. Rochus des jüngeren Coustou (vgl. d'Argenville, p. 130), befindet sich heute im Mittelschiff am ersten linken Pfeiler des Chors; zur Zeit, da der Theophilanthropen-Kultus in St. Roch seinen Sitz aufschlug, wanderte der Christus in das Musée des Petits-Augustins, von wo er später nach St. Roch zurückgebracht wurde. Falconet hat ihn nachträglich signiert, weil ein Kunstliebhaber ihn seinem Rivalen Pigalle zuschrieb (vgl. G. d. b. a. 1869 II, 123). Dieser

wiedergefundene von einem überreichen Gewand umflossene Christus ist eine Huldigung Falconets an Bernini, dessen h. Therese in Rom ihm wegen ihrer Gewandung die höchste Bewunderung abnötigte. So sehr er sonst Berninis «caprices» abgeneigt ist, empfiehlt er doch die Gewandbehandlung der h. Therese als ein Meisterstück, in dem weit mehr Arbeit und Können stecke, als in mancher vielbewunderten und seiner Zeit nachgeahmten Antike. Diderot, damals vielleicht noch nicht mit Falconet befreundet, verhielt sich dieser Statue wie fast allen Arbeiten Falconets in St. Roch gegenüber, ganz gegen seine sonstige Gewohnheit, kritisch und ablehnend (vgl. «Observations sur l'Eglise St. Roch» Oeuvres, ed. Assézat XIII).

15. Das Grabmal der Madame La Live de Jully, heute in der «Chapelle des Monuments» im rechten Seitenschiff aufgestellt (vgl. die «Monuments» III, 184, 187, 264), besteht nur aus einem schlichten, marmornen Porträtmedaillon der Gattin des in der Kunstliteratur jener Tage oft genannten «Amateurs» Mr. La Live de Jully (über seine Persönlichkeit vgl. u. a. den Briefwechsel Diderots mit Falconet). In seinen Schriften verwahrt sich Falconet gegen die Annahme d'Argenvilles (in der Anmerkung d. «Voyage pittoresque» 1757), daß der Besteller selbst die Zeichnungen vom Grabmal geliefert habe («so schwach das Werk ist, um diesen Preis hätte ich es nicht gemacht»). In den «Monuments» (II, 169) wird noch ein zweites heute verschwundenes Grabmal mit folgenden Worten erwähnt: «Un basrelief en bronze, représentant Le Temps moissonnant une rose, Lever de l'Aurore, plus deux têtes d'enfants en bronze et deux épitaphes avec figures, le tout de marbre blanc, provenant de la ci-devant Eglise Saint-Roch» (August 1794).

16. Die «Musik» s. o. S. 16 ff.

17. Flora, verschollen. Vergl. Nr. 7 d. Verz. u. Salon v. 1750.

18. Büste des Arztes Camille Falconet (Abb. 31). Diese einzige sicher beglaubigte und uns erhaltene Porträtarbeit Falconets ist in mehreren Exemplaren vorhanden. Die erste Fassung von 1747 (Salon) mit der Perrücke in Lyon (entdeckt von Cantinelli, G. d. b. a. 1905 I, 151 f.) ist weniger überraschend als die zweite von 1761 (Angers), die in der verblüffenden Einfachheit und Objektivität der Auffassung in der Kunstgeschichte jener Tage ganz isoliert dasteht. Selbst Houdon, der im folgenden Jahrzehnt zu wirken beginnt, hat sich, die künstlerische Ueberlegenheit seiner Büsten zugegeben, doch nie auf einen so völligen Verzicht auf Stilisierung eingelassen. Ueber die Geschichte der beiden Büsten s. Gaston Brière im «Bulletin de la Société de l'art français» 1907, IIIe fasc., wo auch auf eine weitere Publikation dess. Verfassers (in der «Revue d'histoire de Lyon») hingewiesen ist. Ueber den Dargestellten vgl. «Histoire de l'Acad. des Inscript. et Belles-Lettr.» XXXI, 345.

19. La douce Mélancolie, für M. La Live de Jully gearbeitet. Das Gipsmodell erschien auf dem Salon 1761 (Marmorexemplar auf den Salons von 1763 und 1765). Diderot gibt von dem heute verschollenen Werk eine Beschreibung (Oeuvres X, 432): «une jeune fille debout, le coude appuyé sur une colonne, et tenant dans sa main une colombe; elle la regarde» etc.

20. Grabmal; das Werk wird in der Literatur sonst nicht genannt; vielleicht identisch mit dem Grabmal in St. Laurent (s. Zusatz zu dem obigen Verzeichnis).

21. Vier Basreliefs der vier Jahreszeiten. Nach den Livrets 1751 für den Prinzen von Soubise gearbeitet, verschollen. Cournault (a. a. O., 125) erwähnt eine ähnliche Arbeit für ein Jagdschloß (Maison royale de St. Hubert) aus dem Jahre 1759. Vergl. Dilke, p. 108.

22. L'Amitié. Marmorfigur, drei Fuß hoch, Salon 1765; verschollen. Aus Diderots enthusiastischer Beschreibung (Oeuvres X, 432), seien hier die Worte zitiert: «Convenez, mon ami, que si l'on avait exhumé ce morceau, on en ferait le désespoir des modernes. C'est une figure debout, qui tient un coeur entre ses deux mains; c'est le sien, qu'elle tremble d'offrir etc. etc.»

ZWEITES KAPITEL

DAS MONUMENT PETERS DES GROSSEN

> «Ils en mourront de rage, tous ces petits talents jaloux qui vous condamnèrent ici à la sculpture délicate, au madrigal, à l'idée ingénieuse et fine. Je t'en prie, mon ami, tue-les. Que j'aie le plaisir de les voir foulés, écrasés sous les pieds de ton cheval.»
>
> *Diderot an Falconet, Juli 1767.*

1.

DER Siegeszug, den der französische Geist in jenen Tagen über die zivilisierte Welt angetreten hatte, war dank der überragenden Persönlichkeit, die damals auf dem größten Thron der Welt saß, bis in das halbbarbarische Rußland vorgedrungen. Katharina die Zweite bewies ihre Kongenialität mit dem Gründer des russischen Reiches in erster Linie dadurch, daß sie zwischen ihrem Lande und der führenden Nation Europas Brücken zu schlagen versuchte. Die politische Tendenz jedoch war bei der mit seltener geistiger Universalität und noch seltenerer Selbständigkeit im Denken und Urteilen begabten Herrscherin zugleich das Produkt eines persönlichen inneren Bedürfnisses. «Un gran cervello di principessa» nennt sie Diderot einmal in einem Briefe an Falconet,[1] und mag bei seiner Verehrung für die Frau, die mit wahrhaft königlicher Großherzigkeit den Gründer der Encyclopédie zeitlebens aller ökonomischen Sorgen enthoben

[1] Oeuvres de Diderot (ed. Assézat et Tourneux) XVIII 237.

hatte,[1] ein Teil des Enthusiasmus auf Rechnung der Dankbarkeit zu setzen sein, so stehen eine Reihe nicht minder glänzender Namen, Voltaire und d'Alembert an der Spitze, als Zeugen für die Größe dieser Kaiserin auf, die der nicht — russischen Nachwelt leider mehr durch ihre menschlichen Schwächen als durch ihre geistigen Qualitäten bekannt zu sein pflegt.[2]

Schon seit den ersten Jahren ihrer Regierung hatte Katharina die Errichtung eines Monuments für Peter den Großen als eines ihrer wichtigsten Friedensgeschäfte betrachtet. Als der Fürst Gallitzin 1765 in Paris weilte, leitete er als bevollmächtigter Minister die Vorverhandlungen mit den maßgebenden Künstlern. Die weitgehende Uneigennützigkeit Falconets in seiner Honorarforderung bestimmte Gallitzin, dessen Wahl ursprünglich auf Vassé gefallen war, die Arbeit nicht diesem, sondern Falconet zu übertragen.[3] Gallitzins persönliche Freundschaft mit Diderot mag die verbindenden Fäden endgültig verknüpft haben. Am 16. Juli 1766 bat Falconet den Intendanten und Präsidenten der Akademie, Marigny, um seine Unterstützung bei den Verhandlungen mit den russischen Auftraggebern, d. h. vor allem um Gewährung des nötigen Urlaubs.[4] Nachdem ihm die Akademie am 26. August einen dreijährigen Dispens gegeben hatte, den sie nach Ablauf dieser Frist (1769) um weitere fünf Jahre verlängerte, wurde am folgenden Tage zwischen Falconet und dem Fürsten Gallitzin, als Vertreter der Zarin, der Kontrakt unterzeichnet. Das Schriftstück, das sich im Nachlaß des Künstlers in Nancy befindet, ist vor nahezu vierzig Jahren durch den damaligen Direktor des dortigen Archivs, Cournault, publiziert worden,[5] und darf auch hier nicht fehlen, da es ganz abgesehen von seiner Bedeutung für die Lebensgeschichte unseres Künstlers ein Dokument ist, das seinesgleichen in der Kunstgeschichte suchen dürfte (s. Anhang). Von irgend welchen Beschränkungen,

---

1 «Ce que j'ai fait pour Diderot est bien, mais cela n'immortalise pas» schreibt Katharina an Mme. Geoffrin (a. a. O. XVIII, 223).

2 Der Briefwechsel mit Falconet, aus dem der Anhang einige Proben bringt, liefert auf jeder Seite einen Beitrag zur Würdigung ihrer menschlichen Qualitäten.

3 Bericht der Gazette universelle de litérature aux Deux-Ponts 1772 Nr. 82; Falconet, Oeuvres VI, 252. — Pajou forderte 600 000, Coustou 450 000, Vassé 400 000 fr. Falconet überließ dem Prinzen das Honorar zu bestimmen. Dieser bot ihm 400 000 fr.; Falconet verweigerte jedoch die Annahme mit dem Bemerken, die Hälfte der Summe sei ausreichend. — Die Angaben werden durch einen Brief Gallitzins vom 31. Aug. 1766 bestätigt («Sbornik», XVII, 373). —

4 Nouv. archiv. de l'art franç. 1878 p. 77 ff. Ebenda die offiziellen Briefe Gallitzins an Marigny vom 6. und 11. Aug. 1766.

5 Gazette d. b. a. 1869 II.

ja selbst Bedingungen, die dem Künstler auferlegt würden, ist keine Rede. Aengstlich ist alles vermieden, was seinen künstlerischen Intentionen schon im voraus Wege zu weisen sich unterfangen, was seine Freiheit beschränken oder ihm äußere Unbequemlichkeiten verursachen könnte. Der Geist, der aus dem Briefwechsel der Zarin mit den französischen Encyklopädisten spricht, hat auch dieses Dokument diktiert. Der Kontrakt sei «das Werk einer Viertelstunde» gewesen, sagt Diderot,[1] der das Hauptverdienst des Zustandekommens dem Künstler zuschreibt, bei dessen vornehmer Denkungsweise man sich sicher gefühlt habe vor irgendwelchen unrechtmäßigen Ansprüchen.[2] Die Akademie ihrerseits sprach dem Künstler ihre Genugtuung aus, ihn mit einem so wichtigen Auftrage betraut zu sehen, entband ihn für die Zeit des Urlaubs von allen seinen Verpflichtungen der Akademie gegenüber und ernannte Caffieri zu seinem Vertreter.[3]

Am 6. September 1766 nahm Falconet seinen offiziellen Abschied von der Akademie. Den Abend vor der Abreise verbrachte er im Kreise der Familie Diderots und einiger Freunde. Die Abschiedsstunde muß beiden Teilen schwer gefallen sein, denn kaum war Falconet heimgekehrt, als Diderot, von Sehnsucht getrieben, sich noch einmal nach seiner Wohnung aufmachte, doch nicht den Mut fand, einzutreten und an der Tür umkehrte. «Fis-tu bien?» antwortet ihm Falconet einige Monate später auf dieses Geständnis — «Hélas, tu aurais trouvé ton ami sous le berceau[4] où nous passions ces heures d'intimité si douces, tu l'aurais vu l'arrosant des larmes de tendre amitié. Adieu Diderot, adieu, viens en verser de reconnaissance et de plaisir à Pétersbourg. Cathérine les bénira» (Jan. 1767).

Am 12. September 1766[5] verließ Falconet Paris unter Begleitung seiner Schülerin und späteren Schwiegertochter Marie-Anne Collot,[6]

---

[1] An Betzky (Oeuvres XIX, 481).

[2] «Notre artiste nous a répondu qu'il ne lui fallait que deux cent mille fr. que celui qui ne savait être heureux avec deux mille livres de rente ne l'était pas avec cent mille: c'est lui même qui a réduit son honoraire à ce prix modique, malgré que nous en eussions et au grand scandale de tous nos artistes qui ont su son procedé honnête et qui ne lui pardonnent pas.»

[3] Procès-verbaux de l'Académie VII, 335.

[4] hier: Bogenlaube.

[5] Das Datum ergibt sich aus einem Brief des Fürsten Gallitzin vom 13. Sept. («Sbornik» 379): «J'ai expédié hier M. Falconet et je compte que vers le 15 du mois prochain il pourra être rendu à Pétersbourg ne devant s'arrêter que quelques jours pour voir Berlin; il est possible qu'il fasse son voyage en un mois de temps».

[6] 1748—1821. Sie war damals 18 Jahre alt und bereits drei Jahre Schülerin ihres künftigen Schwiegervaters (vgl. die Monographie von A. Valabrègue: «Une artiste française en Russie. — Madame Falconet». Paris 1898).

zweier Ateliergehülfen und eines Gipsformers. Fünfundzwanzig Kisten, von denen vierundzwanzig die angefangenen Modelle einiger Marmorwerke,[1] sowie Zeichnungen, Stiche, Bücher und Werkstatt-Requisiten, und nur eine einzige die für seinen persönlichen Bedarf nötigen Utensilien, Kleider und Wäsche, enthielt, waren ihm bereits auf dem Wasserwege voraufgegangen.[2] Er selbst reiste über Berlin, wo er sich einige Tage aufhielt, in etwa vier Wochen nach Petersburg, und traf dort um die Mitte des Oktober ein.[3]

2.

Der Künstler durfte eines guten Empfanges in der russischen Hauptstadt sicher sein. Die Empfehlungsbriefe, die er von Frankreich her, speziell von Diderot und dem Fürsten Gallitzin[4] an die leitenden Persönlichkeiten, den General Betzky und viele Mitglieder des russischen Adels, mit sich führte, mögen ihm weniger wertvoll gewesen sein, als das Bewußtsein, nicht nur endlich einer lang ersehnten großen künstlerischen Aufgabe entgegenzugehen, sondern vor allem als völlig unabhängiger Künstler, durch nichts beengt als die Wünsche einer Fürstin, zu der die französische Geistesaristokratie mit Verehrung aufblickte, sich dem Hauptwerk seines Lebens widmen zu dürfen. Freilich konnte er damals noch nicht ahnen, mit welchen Opfern er diese Unabhängigkeit bezahlen und daß die Zwischeninstanzen, die er in seinem Künstlerstolz überspringen zu können träumte, sich zu feindlichen Mächten entwickeln würden, die es endlich dahin brachten, daß die zwölf kampf- und ruhmreichen Jahre seines Petersburger Aufenthalts in eine herbe Dissonanz ausklangen.

Zunächst freilich erfüllten sich die Erwartungen, die Falconet an seine neue Gebieterin knüpfte, in vollem Umfange. Die Freundin der Enzyklopädisten erwies sich als eine Frau, die sich zu den Idealen der Aufklärung nicht nur theoretisch bekannte. Falconet interessierte sie als Angehöriger der literarischen Kreise von Paris, die sie bisher

---

[1] Es waren hauptsächlich die Stücke «L'Hiver» etc., über die S. 37 berichtet wurde.

[2] Diderot an Betzky (Oeuvres XIX, 481) und («Sbornik» XVII, 377). Auch das Inventar dieser Kisten ist im Anhang mitgeteilt worden, da es uns schon einmal zur Berichtigung eines Irrtums verholfen hat (s. S. 27 Anm.) und vielleicht noch zur Klärung der einen oder andern Frage über den Verbleib der verschollenen Arbeiten Falconets beitragen kann.

[3] Am 21. Oktober wird er als bereits angekommen gemeldet («Sbornik» XVII, 380).

[4] Der letztere nennt ihn einmal «un homme aussi admirable par ses talents qu'estimable par sa façon de penser et la noblesse de ses sentiments».

nur aus ihren Büchern, nicht persönlich kannte. Dazu fand ihr Sinn für alles Gesunde, Natürlich-Offene an der Persönlichkeit des Künstlers, der sich hier ebensowenig wie in seiner Heimat das Recht auf unbeschränkte Freiheit in der Aeußerung seiner Ansichten verkürzen ließ, sichtliches Gefallen — ganz im Gegensatz zu seinem Freunde Diderot, der wenige Jahre darauf nach Petersburg kam, aber trotz des schon jahrelangen brieflichen Verkehrs mit der Kaiserin sie bei der persönlichen Bekanntschaft enttäuschte.[1] Mit Falconet begann, gleich nach der Abreise des Hofes nach Moskau, ein durch zwölf Jahre aufrecht erhaltener Briefwechsel, aus dem die interessantesten Stücke im Anhang mitgeteilt werden sollen. Hier sei nur, um zu charakterisieren, wie die Kaiserin ihr Verhältnis zu dem Künstler aufzufassen gewillt war, aus einem ihrer ersten Briefe folgende Stelle zitiert: «Vous me remerciez du ton de confiance, que j'ai pris avec vous, mais c'est à moi à vous remercier de ce que vous me distinguez du nombre de mes confrères, qui la plupart sont, dit-on, peu propres à devenir les confidents des gens de mérite.» (4. Nov. 1767).

Daß der Künstler von dieser Seite keine eigenmächtigen Eingriffe in seine Ideen zu gewärtigen hatte, wurde ihm von Tag zu Tage zu freudigerer Gewißheit. Schritt für Schritt verfolgt die Kaiserin das Entstehen des Modells und selten schließt sie ihre Briefe, ohne einen scherzhaften Gruß an Peter den Großen beizufügen. Sie wacht eifrig darüber, daß der Bildhauer mit allem lebendigen und toten Material versehen wird, das ihm bei seinen Studien von Vorteil sein kann, und die Offiziere ihrer Umgebung, unter denen sich der General Melissino besonders um Falconet verdient macht, müssen auf ihren feurigsten Rennern dem Künstler das Motiv des sich bäumenden Pferdes zu unzähligen Malen vor Augen führen.

Nicht das Motiv des Reiters allein, dessen Kühnheit seinesgleichen sucht in der Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts, ist aus dem Kopf des Künstlers entsprungen, sondern auch der Gedanke zu dem gigantischen Aufbau des Sockels war bereits in Paris konzipiert worden. Von der Umsetzung dieser Idee in die Tat muß zuerst berichtet werden, ehe wir uns zu der Figur des Reiters selbst wenden. Der ungeheure Granitblock, der 14 m in der Länge, 6 m in der Breite

---

[1] An Mme. Geoffrin schreibt Katharina schon in den ersten Tagen nach Falconets Ankunft: «M. Diderot m'a fait faire l'acquisition d'un homme qui, je crois, n'a pas son pareil: c'est Falconet.. S'il y a des artistes qui l'égalent en son état, on peut avancer, je pense, hardiment qu'il n'y en a point qui lui soit à comparer par ses sentiments: en un mot, c'est l'ami de l'âme de Diderot».

und 5 m in der Höhe mißt und der sich mit seinem Gewicht von anderthalb Millionen Kilogramm im Laufe der Zeiten um ein bedeutendes in den Boden eingegraben hat, besitzt seine eigene Geschichte:

Ein Grieche, namens Lascaris, der als Offizier in venezianischen Diensten gestanden, aus politischen Gründen aber hatte fliehen müssen und unter dem Namen eines Conte Carburi als Ingenieur in das russische Heer eingetreten war, hat in einem großen Tafelwerk, dessen Format und Titel dem Gegenstand entspricht, die Geschichte des von ihm selbst geleiteten Transports dieses Monolithen geschildert.

In seiner Vorrede wird der Bildhauer von ihm als der Vater des kühnen Sockelgedankens gekennzeichnet. Die Worte, mit denen dieser Mitarbeiter Falconets zwölf Jahre nach Beginn des Riesenwerkes von dessen erster Idee spricht, sind zu wertvoll für die Charakteristik des Künstlers, als daß sie hier entbehrt werden könnten:

«Chargé de faire la Statue équestre de Pierre-le-Grand, il [Falconet] crut que tout ce qui appartiendroit à ce Monument devoit porter l'empreinte du génie. Il considéra que les piédestaux ordinaires ne disent rien; qu'ils conviennent également à toutes sortes de sujets; et qu'employés par-tout, ils n'excitent aucune idée nouvelle et noble dans l'âme du spectateur. Ces motifs le portèrent donc à les éviter dans ce Monument. Le Héros de la Russie doit y paroître ce qu'il a réellement et principalement été: créateur, législateur de son peuple, grand, extraordinaire en tout, entreprenant et terminant ce que d'autres imagineroient à peine. C'est ainsi que l'a vu M. Falconet: c'est cette idée qu'il a voulu rendre.

«Un rocher escarpé, au sommet duquel le Législateur arrive en galop, un serpent que le cheval écrase, le mouvement du Cavalier arrêtant son cheval, et de l'autre main assurant son pays de sa bienveillance: tout cet ensemble peint, caractérise la Statue de Pierre-le-Grand et la distingue de toutes celles qu'on a élevées, depuis un grand nombre de siècles, à d'autres Souverains.»

Zur Realisierung seiner Sockelidee hatte Falconet zuerst eine Aufschichtung einzelner großer Blöcke geplant — wir erinnern uns an die «Chapelle du Calvaire» in St. Roch — und bereits ein eigenes Modell angefertigt, um zu zeigen, welche Dimensionen die einzelnen Steinmassen annehmen und wie sie untereinander verbunden werden sollten. Carburi dagegen schlug einen Einzelblock vor, weil diese Basis eine größere Sicherheit böte als die erstgeplante, die durch Reißen der Stricke, durch Sturm, Verwitterung und Alter fortwährender Gefahr ausgesetzt wäre. Die Suche nach einem großen Stein von genügenden Dimensionen blieb jedoch jahrelang erfolglos. Inzwischen wurde nach Carburis Angaben für Falconets Modell ein Atelier von riesigen Dimensionen gebaut. Als man endlich schon auf das Projekt des Einzelblocks verzichtet und auf den ersten Plan zurückzugehen sich entschlossen hatte, meldete sich ein Bauer aus

dem Dorf Lachta,[1] der von einem riesigen Block erzählte, der in einem sumpfigen Walde nahe am finnischen Golf etwa 15 Fuß tief eingesunken läge und ganz von Moos überwachsen sei. Peter der Große hätte einst — so erzählten sich die Einwohner von Lachta — von diesem Stein aus eine Umschau auf Petersburg gehalten. Falconet und Carburi drangen darauf, den Stein zu sehen; eine Expedition wurde ausgerüstet, der der Transport der ungeheuren Last von anderthalb Millionen Kilogramm als ein «übermenschliches Unternehmen» erschien. Dennoch wurde das Projekt, diesen Stein herbeizuschaffen, dem Senat unterbreitet; und obgleich der Präsident der Akademie, der General Betzky, es als «impraticable et dispendieux» bekämpfte, ging man ans Werk. Man war der Unterstützung der Kaiserin sicher und wußte, daß ein solches Riesenunternehmen ganz nach ihrem Sinne war. Es wurden Kasernen gebaut, um 400 Handwerker zu beherbergen und im Dezember 1768, sobald das Eis stark genug war, wurde die Basis des Felsens losgelöst. Im Frühling war die Masse gelockert. Mit Hilfe von 16 riesigen Maschinen, die Lascaris-Carburi zu diesem Zweck erfunden hatte, und von denen jede mit 32 Menschen bespannt war, glitt der Block auf kupfernen Kugeln, die in Hohlschienen lagen, täglich um 24 Klafter (c. 45 Meter) vorwärts. Ein Chor von Trommlern gab die Zeichen zum Fortrücken und Einhalten. Nicht weniger als fünf Mal grub sich der Block in die Erde und mußte erst mittelst neuer Maschinen flott gemacht werden. Ganz Petersburg, die Kaiserin und der Hof, liefen hinzu, um den «montagne roulant sur des oeufs» zu bewundern. Nach sechs Wochen endlich hatte man das Ufer der Newa erreicht, wo die Admiralität den Transport des Blocks auf dem Wasserwege übernehmen sollte. Auch hier aber mußte erst Lascaris eingreifen, da kein Schiff die Masse aufnehmen konnte. Er konstruierte ein ungeheures Floß und spannte dasselbe zwischen zwei Fregatten. Im Oktober 1770 endlich, am Krönungstage der Kaiserin, fast zwei Jahre nach Auffindung des Steines, glitt der Riese auf der Newa am Winterpalais vorbei und wurde auf dem Isaak-Platz gelandet. Katharina ließ zur Erinnerung eine Medaille schlagen, die den Transport des Blockes darstellte und die Umschrift trug: «An Tollkühnheit grenzend».[2]

---

[1] an der Bucht von Kronstadt.

[2] Auf zwei Aquarellen von Blarenberghe in der Eremitage ist der Vorgang gleichfalls geschildert. Lascaris-Carburis weitere Schicksale sind unbekannt. In Falconets Briefen an die Kaiserin ist noch mehrmals von ihm die Rede; schon ein Jahr nach seiner großen Tat (1771) reichte er seinen Abschied ein, angeblich

Inzwischen war auch Falconets großes Modell vollendet — wie er selbst angibt, nach einer achtzehnmonatlichen Arbeit.[1] «Enfin la toile est levée», schreibt er am 28. Mai 1770 an die Kaiserin, «je suis comme de raison à la merci du public; mon atelier ne désemplit pas.» Lobende und mißbilligende Stimmen wurden laut. Auch die hohe russische Geistlichkeit stellte sich mit ihrem Urteil ein. Zwar ließ sich der «Archimandrit Platon» herab, dem Künstler seinen Segen zu übersenden, damit der Guß ebenso gut gelingen möge wie das Modell,[2] der Prokurator des Heiligen Synod erklärte sich jedoch «sehr entrüstet darüber, daß die Statue doppelt so groß sei wie der Kaiser selbst», und Falconet mußte alle Mühe aufwenden, um dem frommen Mann begreiflich zu machen, daß dieses Ueberschreiten der menschlichen Maße ein gutes Recht der Bildhauerei sei. Außer diesen harmlosen Kritiken fehlte es jedoch auch nicht an abfälligen Kundgebungen aus dem gegnerischen Lager der nicht minder naiven russischen Hofgesellschaft, der das ideale Kostüm ihres Nationalhelden nicht in den Kopf wollte. Dem leicht reizbaren Künstler, der sich hierüber bei seiner Beschützerin beschwert, antwortet die Kaiserin mit einem kräftigen «moquez-vous de tous ces sots-là et allez votre train; voilà aussi le mien!»

Doch wie in Petersburg, so wurden auch in Paris, als das Werk dort durch den Stich[3] verbreitet wurde, die Stimmen der Mißgünstigen[4] durch den allgemeinen Enthusiasmus übertönt.[5] War man in den

---

weil er für seine Arbeit nicht die entsprechende Belohnung erhalten hatte. Falconet trat sehr warm für ihn ein, doch scheint sich Carburi durch seine Persönlichkeit unbeliebt gemacht zu haben. Wie weit persönliche Antipathieen der Kaiserin vorlagen, die schreibt, Carburi sei ein unruhiger Kopf und im Korps der Kadetten «gehaßt wie eine Kröte», läßt sich nicht ermitteln. Nach einer nochmaligen Erwähnung — zwei Jahre später — verschwindet seine Persönlichkeit aus den Dokumenten jener Tage. 1778 erschien sein oben erwähntes großes Tafelwerk.

[1] In den «Observations sur la statue de Marc Aurèle», (Oeuvres I, 177 Anm.)

[2] an Katharina, 1. Juni 1770.

[3] Dussieux («Les artistes français à l'étranger», Paris 1856) nennt einen Stich von Geyser und eine Lithographie von Schüler.

[4] Mit welchen Mitteln die Falconet feindliche Partei arbeitete, zeigen die Schmähschriften, die der Künstler selbst in die Sammlung seiner Werke aufgenommen hat («Entretien d'un voyageur» VI, 202 ff.).

[5] Besonders enthusiastisch äußerte sich der alte Lemoyne, Falconets Lehrer (Diderot an Falconet, Oeuvres XVIII, 222): «Notre petit Lemoyne commence cinquante phrases et n'en finit aucune; il se fond en tendresse. Certainement cet homme vous chérit, et a l'âme tout à fait douce et bonne. «Mon enfant Falconet, dit-il, c'est qu'il est mon enfant — C'est que quand son père me l'amena — Non, il n'y avait pas un an que je l'avais vu que je lui disais: Il ne tient qu'à toi

Künstlerkreisen von vornherein mißtrauisch gewesen, ob der Meister der Baigneuse der geeignete Mann wäre, um die Aufgabe eines Reiterdenkmals von so riesigen Dimensionen zu bewältigen, so mischte sich, als man von der unerhörten Kühnheit des Motivs Kenntnis erhielt, in die Ueberraschung ein gut Teil schadenfrohen Zweifels, ob die Umsetzung des Modells in die Bronze dem auf diesem Gebiet ganz unerfahrenen Künstler nicht doch zuletzt den Atem rauben und ihn zu einer bescheideneren Lösung seiner Aufgabe zwingen würde. Diderot, der die Arbeit seines Freundes von ihren frühesten Anfängen an mit wahrhaft fanatischem Interesse verfolgt hatte, weist auf diese Stimmen hin, wenn er im Mai 1768 an Falconet schreibt: «J'espère que votre cheval se tiendra ferme sur ses deux pieds; mais j'en connais ici plus d'un qui ne regretterait pas 20 Louis pour qu'il se brisât à l'installation; mais ils seraient au désespoir que vous fussiez dessous, — tant ils ont d'humanité.»

Auch die rückschauende historische Betrachtung unserer Tage muß sich zu einer Ueberraschung bekennen.

3.

Falconets Reiterdenkmal Peters des Großen (Abb. 32) nimmt in mehrfacher Hinsicht eine Sonderstellung in der Geschichte der französischen Plastik ein. Einmal ist es — abgesehen von dem unbedeutenden Denkmal Friedrichs V. von Saly in Kopenhagen — aus der großen Reihe der Reiterdenkmäler, die von zeitgenössischen Künstlern geschaffen wurden, das einzige, das auf uns gekommen ist. Alle übrigen mit so großem politischen und literarischen Aufwand gefeierten Monumente Ludwigs XIV. und Ludwigs XV. von Desjardins, Girardon, Coyzevox, Lemoyne, Bouchardon u. a. sind der Revolution zum Opfer gefallen. Vor allem aber steht Falconets Werk seiner Gesamtanlage nach so völlig isoliert in der Kunstgeschichte des Rokoko da, daß man nach einem flüchtigen Blick, etwa auf die Ansicht, die unsere erste Abbildung zeigt, versucht wäre, das Denkmal um hundert Jahre zurückzudatieren.[1]

---

d'être simple comme Bouchardon, vrai comme Pigalle et chaud comme moi — et le voilà — une belle chose, je réponds qu'il l'a fera.» — Et puis il faut voir la mine touchante, les grimaces pathétiques, les convulsions qui accompagnent ce ramage décousu.»

[1] Falconet hat selbst einmal, dem Engländer Wraxal gegenüber, seine Intentionen dargelegt: «J'ai tâché, pendant que je travaillois à ce modèle, de saisir, autant que possible, les vrais sentiments du législateur russe et de les exprimer

Die Kupfertafeln in den zeitgenössischen Werken von Mariette[1] und Patte,[2] die uns die bedeutendsten der untergegangenen Denkmäler der französischen Könige überliefert haben, erlauben uns im Verein mit einigen Modellen, die in den öffentlichen Sammlungen enthalten sind, ohne große Mühe die Ausnahmestellung und künstlerische Ueberlegenheit des Falconetschen Monuments zu konstatieren. Ein Gedanke, wie das vor einem Abgrund sich bäumende Roß auf steilem Felsen, liegt gerade der Ideenwelt der siebziger Jahre, wo das Rokoko dem Klassizismus Platz zu machen beginnt, — man betrachte die Entwürfe von Lemoyne (Abb. 33) und Bouchardon (vollendet 1763, Abb. 35) — so fern, daß wir schon ins vorhergehende Jahrhundert zurückblicken müssen, um Parallelen zu finden.[3] Auch hier jedoch bedeuten, gegenüber der Lebendigkeit und überzeugenden Kraft des anstürmenden Falconetschen Rosses die Arbeiten von Pietro Tacca (Madrid) oder das näher verwandte Modell Girardons zu einem Louis XIV. im Versailler Museum kaum mehr als in Erz fixierte Reiterkunststücke. Bedenken wir ferner, daß der Block des Petersburger Monuments sich im Lauf der Jahre um ein beträchtliches nach vorn gesenkt hat, daß dem Motiv also ursprünglich noch eine weit größere Kraft inne gewohnt haben muß, und blicken wir dann auf den Stolz des Jahrhunderts, die Chevaux de Marly des Guillaume Coustou von 1745, die noch heute von allen Historikern der französischen Plastik des 18. Jahrhunderts als die bedeutendste Pferdedarstellung der Zeit gefeiert werden,[4] so können wir diesem von der

---

d'une manière qu'il auroit pu reconnoître lui-même. Je n'ai point orné sa personne d'attributs à la romaine; je ne lui ai pas donné non plus un bâton de maréchal; un habillement ancien n'auroit pas été naturel, puisqu'il vouloit abolir l'habillement russe. La peau d'un ours, sur laquelle il est assis, est un symbole de la nation qu'il a civilisée. Peut-être le czar auroit pu me demander pourquoi je ne lui ai pas mis le sabre à la main? Mais il en avoit fait trop usage pendant sa vie, et un sculpteur ne doit pas exprimer que les parties du caractère qui lui font honneur et jeter un voile sur les erreurs et les vices qui la ternissent. Un panégyrique étudié pour l'inscription eût été déplacé et inutile, puisque l'histoire a déjà rempli cette tâche avec beaucoup d'impartialité. Je dois rendre justice au goût et au discernement de l'impératrice régnante, qui a préféré cette inscription à toutes celles qu'on auroit pu composer: Petro I. Catharina II.»

[1] «Description des travaux, qui ont précédé, accompagné et suivi la fonte en bronce d'un seul jet de la statue équestre de Louis XIV» Paris 1769.

[2] «Monuments érigés en France à la gloire de Louis XV» Paris 1765.

[3] Falconet selbst weist auf Puget hin, dessen schwächliches Relief in Marseille gar nicht neben seinem Werk genannt werden kann.

[4] So bei Gonse, bei Lady Dilke etc. Man höre den ersteren (La sculpture française p. 206): «Je ne sais quelle jeunesse, quelle modernité, distinguent ces deux morçeaux de tous les ouvrages contemporains. L'antiquité est loin (!) et aussi

Antike (Montecavallo) inspirierten Werk mit dem schwächlichen Pferdekopf und der rokokomäßig stilisierten Mähne neben der Schöpfung Falconets (Abb. 36) nur noch die Rolle eines prachtvollen Dekorationsstückes zuerkennen.

Dennoch weist auch Falconets Werk die Spuren seiner Entstehung im 18. Jahrhundert auf, sobald man nicht die zuerst abgebildete Vorderansicht vor sich hat, sondern die Rückansicht (Abb. 34) zu gewinnen sucht. Da enthüllt es sich dann plötzlich als ein Doppelwesen, das zwei Gesichter zeigt, die aus zwei verschiedenen Jahrhunderten zu stammen scheinen. Das was Falconet wollte — der Sockel redet eine deutlichere Sprache als der Reiter selbst — zeigt die Vorderansicht; die Grenzen, die seiner Kunst gesetzt waren, enthüllt die Rückansicht. Der mächtige Ansturm ist hier einem schwächlichen Zurückhalten gewichen; verschleiert, aber doch deutlich erkennbar, tauchen die Umrisse der «Musique», und der «Baigneuse» in unserer Erinnerung auf. In der brüchigen Behandlung der Gewandfalten über den Beinen und den allzu zierlichen Füßen verrät sich gleichfalls die Hand des Rokokokünstlers.[1] Die Naturgesetze, die jeder künstlerischen Organisation ihre Schranken anweisen, über die sie trotz äußerster Aufbietung aller Willenskräfte ebensowenig hinauszudringen vermag, wie ein Baum andere Früchte tragen kann als die, zu denen seine Lebenssäfte ihn befähigen, haben auch hier ein Machtwort gesprochen.

Ueberzeugender und einheitlicher bringt der Sockel die kühnen Gedanken zum Ausdruck, die den Künstler bei seiner Schöpfung beseelten. Hier spricht ein Temperament zu uns, das alle Schranken des Jahrhunderts zu durchbrechen strebt und inmitten einer Welt der

---

le Bernin: un souffle nouveau, de naturalisme(!) qui bientôt vivifiera l'art du XVIII. siècle soulève ces crinières, fait hennir ces naseaux en fièvre, ces muscles sans emphase, sans vaine boursouflure, sans le traditionnel coup de vent(!), sans artifice d'école avec toute la force, toute la santé qu'apprend l'étude des formes vues en liberté(!)». Für Falconets Pferd, auf das diese Beschreibung weit eher passen würde, hat Gonse nur die Worte «l'idée est belle et hardie».

[1] Ein Teil der nicht befriedigenden Wirkung ist auf die unglücklichen Zufälle zu schieben, die der Guß verschuldet hat. Falconet schreibt in seinem Abschiedsbrief an die Zarin (1. Sept. 1778): «Les jambes du cavalier sont fort différentes de ce quelles sont dans le moule. Le bras étendu est autrement posé, qu'il ne l'est dans le modèle, et par conséquent dans le moule. La tête du héros est supérieure à ce qu'elle est dans le modèle et dans le moule.» — Ueber die später aus technischen Rücksichten hinzugefügte allegorische Schlange, s. d. Brief Falconets an Katharina II. vom 28. VI. 68 (Anh. S. 79). Die Wahl des idealen Kostüms für den Reiter hat Falconet in einem langen Brief an Diderot gerechtfertigt (Oeuvres II, 181 ff.).

Zierlichkeit, Eleganz und wohlgesetzten Rede die ungebrochene Kraft eines Naturlauts vernehmen läßt. Den «Jean Jacques de la sculpture», hat Diderot seinen Freund einmal genannt, freilich nicht in der Erkenntnis seiner innersten Künstlernatur, sondern inbezug auf die vielen Ecken und Kanten seines Charakters und die rauhen Formen, in denen er sich meist der Außenwelt präsentierte. Hier, angesichts des mächtigen Sockels des Peterdenkmals gewahren wir einen tieferen Sinn in dieser Bezeichnung und erkennen die zwei Seelen, die in dem Schöpfer der zierlich schlanken Baigneuse und dieser häuserhohen Felsenbasis mit der lapidaren Inschrift lebten.

So galt denn auch die Ueberraschung seiner Zeitgenossen noch weit mehr als der Reiterfigur diesem Sockelgedanken. Aus einer eigenen Aeußerung Falconets in seiner Schrift über den Marc Aurel geht hervor, daß er wohl wußte, wie sehr er mit diesem Motiv dem Publikum der siebziger Jahre etwas Ungewohntes bot: «J'ai trouvé un artiste, homme d'esprit et habile peintre, qui m'a dit en plein Palais-Royal que je ne devais pas donner pour base à mon héros cette roche emblématique, parce qu'il n'y avait pas de rochers à Pétersbourg. Croyait-il qu'il y poussât des piédestaux carrés et profilés?»[1]

Wir wissen, worauf Falconet mit dieser letzten Aeußerung anspielte. Das gefeiertste Reiterdenkmal jener Tage, Bouchardons Louis XV. auf dem Konkordienplatz, das in den Jahren 1749 bis 1763 entstand und die gesamte Künstlerwelt nicht minder wie das Pariser Publikum in Atem hielt — wir erinnern uns an den Streit über seine Vollendung, in den auch Falconet eingriff — gab den Typus des klassizistischen Reitermonuments, wie er dem künstlerischen Zeitgeschmack entsprach (Abb. 35). Mit der geometrischen Gliederung

---

[1] Oeuvres I, 264. Dazu die folgende interessante Anmerkung Falconets: «J'ai l'empreinte d'un cachet de Pierre I, dont il avoit, dit-on, imaginé le sujet. C'est l'Empereur lui-même représenté en Statuaire, formant la Russie dans un roc encore brut, quant à la partie inférieure. Ce Czar savoit pourtant que le terrain de Pétersbourg n'offre point de rochers; mais il savoit aussi qu'une allégorie se rapporte au moral de son sujet, et ne s'astreint point servilement au physique d'un terrain. Le jour que j'esquissai sur le coin de votre [Diderots] table le Héros et son coursier franchissant la roche emblématique, et que vous fûtes content de mon idée, nous ne devinions pas que je me rencontrerois si bien avec mon Héros. Il ne verra pas sa statue; mais s'il pouvoit la voir, je crois qu'il y trouveroit peut-être un reflet du sentiment qui l'animoit.» — Der erste Entwurf Falconets ist uns in einer Zeichnung des russischen Künstlers Lossenko (Nancy, Museum Nr. 637) erhalten. Dieselbe trägt die Ueberschrift: «Stephanus Falconet, parisinus invenit et fecit, Maria-Anna Collot parisina Imperatoris similitudinem expressit. Antonius Lossenko ruthenus delineavit anno 1770.» — Ueber Lossenko vgl. Falconet, Oeuvres II, 139; über den Kopf der Statue s. S. 54.

des Sockels, den Karyatiden, den antikisierenden Reliefs, zeigt es die Vollendung jenes klassizistischen Erstarrungsprozesses der Formenwelt des Rokoko, den wir in dem Denkmal Lemoynes (Abb. 33) in seinen Anfängen beobachten können. Und wenn Bouchardons Louis XV. das Werk nach dem Herzen der führenden kritischen Autoritäten, vor allem des Grafen Caylus war, so kommen uns heute anstatt der Hymnen, die dem Werk bei seiner Enthüllung von der zeitgenössischen Kritik gesungen wurden, eher die Worte «il est sans coeur et sans entrailles» aus jenem Spottlied in den Sinn, mit dem bald darauf das an der Schwelle der Revolution stehende Volk von Paris das Monument des Königs begrüßte. —

«La sculpture n'a plus souvent qu'un mot à dire; il faut que ce mot soit énergique», lesen wir in Falconets «Réflexions sur la sculpture». Im Einklang mit dem energischen Wort, das dieser Sockel gegenüber dem Redeschwall der allegorischen Figuren und Reliefs an den zeitgenössischen Denkmälern spricht, steht die Inschrift, die der Künstler für seine Basis entworfen hat. Auch diese letzte Zutat ist ohne die Einmengung amtlicher Instanzen einzig dem Willen des Künstlers entsprungen — wohl ziemlich der einzige Fall in der Geschichte sämtlicher öffentlichen Denkmäler der Welt. In einem Brief an die Kaiserin vom 14. August 1770 erklärt Falconet kurz und bündig: «J'ai mis sur la base de la statue cette inscription:

Petro Primo

Catharina Secunda

posuit

Je voudrais bien qu'on n'eût pas l'esprit d'en mettre davantage sur la pierre. C'est le style lapidaire le plus simple et le meilleur que les anciens aient employé pour les inscriptions de leurs monuments. Mais, grâce aux beaux esprits subalternes et modernes, on fait des inscriptions, à tour de bras, où le bavardage n'est point épargné.» Die kluge und kurze Antwort der Kaiserin lautet: «N'ayez pas peur que je donne dans l'absurdité des inscriptions qui ne finissent pas: je n'ai jamais pu entendre jusqu'au bout celle dont vous faites mention.» (s. Anhang S. 83.)

So wurden denn auch, als das Denkmal zwölf Jahre später vollendet war und der Künstler längst Petersburg verlassen hatte, ganz im Gegensatz zu den Gepflogenheiten des redefreudigen Siècle de Louis XV jene «vier Worte» in lateinischer Sprache auf der einen, in russischer Sprache auf der andern Seite, ohne weiteren Zusatz als

die Jahreszahl 1782, die an die Stelle des «posuit» trat, in riesigen Bronzelettern an der Felsenbasis befestigt.[1]

Zum Schluß noch einen Blick auf den Kopf des Reiters! Er ist das Werk der Marie-Anne Collot, der Schülerin und späteren Schwiegertochter Falconets.[2] Der Abguß des mächtigen Hauptes, der in der Ecole des Beaux-Arts in Paris die Nahbetrachtung erlaubt, zeigt trotz aller Großartigkeit der Anlage doch die Schwächen der weiblichen Hand. Wo sich die Schülerin Falconets in kleineren Maßstäben bewegt, wie in der Büste ihres Lehrers und Schwiegervaters, die sie im Jahre 1768 im Auftrag der Kaiserin anfertigte[3] (s. das Titelbild Abb. 1), leistet sie ganz Vortreffliches; die komplizierte Natur des Künstlers mit ihrer Mischung von Bonhomie und Spottlust, wie sie die Zeitgenossen uns schildern, ist mit einer verblüffenden Ueberzeugungskraft zum Ausdruck gelangt. Falconet schätzte ihr Können außerordentlich hoch ein, wie dieser Verzicht auf die Ausführung des Kopfes an seinem eigenen Hauptwerk zugunsten der Schülerin beweist.[4] Er selbst konnte mit seinen Entwürfen weder die Kaiserin noch sich selbst zufrieden stellen.[5] Die mangelnde Aehnlichkeit aber, die als Grund für die Ablehnung und Falconets Verzicht angegeben wird, verstärkt für uns die Wahrscheinlichkeit, in der prachtvollen, im Februar 1901 aus der Sammlung Donop de Monchy als «Falconet» für den Louvre erworbenen Ton-Maske, mit Michel[6] eine der verworfenen Vorstudien zu dem Kopf des Peterdenkmals zu sehen[7] (Abb. 37). Die auf den ersten Blick befremdende Haartracht (Per-

---

1 Auch von Diderot existiert ein Entwurf zu einer Inschrift (Oeuvres XVIII, 83): «Petro nomine primo monumentum consecravit Catharina nomine secunda.» — «Conatu enormi saxum enorme advexit et subjecit pedibus herois rediviva virtus.»

2 Vergl. A. Valabrègue: «Madame Falconet» (Paris 1898).

3 Das Marmor-Original befindet sich in der Ermitage in Petersburg. Unserer Abbildung ist das Bronze-Exemplar der Ecole des Beaux-Arts zu Grund gelegt. Ein drittes Exemplar (Gipsmodell?) befindet sich im Museum in Nancy. — Daselbst auch die kleine Kreidezeichnung Pierre-Etiennes nach dem Kopf seines Vaters, die im Gegensatz zu der Betonung des sarkastischen Elements in Falconets Charakter (in der Büste der Collot) die kontemplative Seite seines Naturells wiedergibt. Endlich ist zur Vervollständigung der Ikonographie Falconets der Umrißstich des Titelblatts von Robins «Eloge de Falconet» 1791 (s. u. Teil II) zu nennen.

4 Diderot erzählt, wie Falconet einmal angesichts der überlegenen Büstenarbeit seiner Schülerin (Diderots Portrait), seine eigene Arbeit zertrümmert habe.

5 Falconet, Oeuvres I, 178 und Cournault, a. a. O., p. 142.

6 Gaz. d. b. a. 1903 I.

7 Gegen die Zuweisung des Kopfes an die Collot, die Moureau (L'Art 1902 p. 153) vorschlägt, spricht die Kraft und Verve der Ausführung; die im Louvre in der Nähe aufgestellte Diderot-Büste der Künstlerin zeigt bei aller Aehnlichkeit der Anlage doch die Grenzen ihres Könnens.

rücke) findet sich auch auf anderen Portraitbüsten der Zeit;[1] ebensowenig kann bei der starken Wandlungsfähigkeit der Formensprache Falconets der Vergleich mit der andern Büstenarbeit des Künstlers (Camille Falconet, Abb 31), geltend gemacht werden. Die wenigen Handzeichnungen Falconets, die sich im Museum von Nancy befinden, würden, wie schon erwähnt,[2] gleichfalls eher auf einen Meister des vorhergehenden Jahrhunderts schließen lassen. Es sei hier auf die im Kapitel «St. Roch» betonte Hinneigung Falconets zum Barock verwiesen, dessen Geist auch diese Maske atmet. Abgesehen von der Herkunft dieser Arbeit aus einer Petersburger Sammluug — ihr vorletzter Besitzer erwarb sie aus einer Auktion bei Drouot 1880 — spricht endlich auch die Maskenform als solche, sowie der nach rechts gewandte Blick für einen Zusammenhang dieses Entwurfs mit dem Petersburger Denkmal.

4.

Nach Vollendung des Modells war zunächst für Falconet eine lange Pause eingetreten, die von seinen Hilfskräften mit den vorbereitenden Arbeiten für den Guß ausgefüllt wurde, aber durch das verzögerte Eintreffen eines aus Paris verschriebenen Gießers sich schließlich auf mehrere Jahre ausdehnte. Der Künstler benutzte die unfreiwillige Muße zu eifrigen literarischen Studien, deren Früchte die Uebersetzung und Noten zu Plinius und vor allem die «Observations sur la statue de Marc Aurèle» waren. Auch hier fand Falconet bei seiner kaiserlichen Freundin ein wohlwollendes Interesse, wenn man auch annehmen darf, daß für die hochgebildete und leselustige, aber auf künstlerische und archäologische Studien ganz unvorbereitete Zarin die Schriftstellerei des ihr persönlich sympathischen Künstlers nicht viel mehr als eine Kuriosität bedeutete. Eher schon war sie bereit, jenen obenerwähnten Briefwechsel über den Wert der «Nachwelt» zu lesen, der sich zwischen Diderot und Falconet entsponnen hatte.

Auf einem großen Feldzug gegen die Türken begriffen, schickt sie dem Künstler «aus einem Winkel Asiens» ihre Antwort zu, die

[1] Vergl. J.-B: Lemoynes Büste des Maréchal de Saxe («Les Arts» 1903 Nr. 21; ähnliches daselbst von Pigalle). Auch der Kopf des Collotschen Peter zeigt an der linken Seite die gerollten Locken (vergl. den Stich bei Moureau, a. a. O.).

[2] s. o. S. 26, Anm.

durch ihre Frische und die kluge Art, mit der die Schreiberin sich des ihr angebotenen Schiedsrichteramts entledigt,[1] uns heute fast mehr interessiert als die durch den zu großen Aufwand an Dialektik allzu lang geratene Kontroverse des Enzyklopädisten mit dem skeptischen Bildhauer, der nichts von Nachwelt hören will.

Im Laufe der Jahre wurde Falconet der wichtigste Vertraute in allen künstlerischen Angelegenheiten der Kaiserin, die von dem natürlichen Wunsch beseelt war, auch in ihren künstlerischen Bestrebungen nicht hinter den übrigen Monarchen Europas zurückzustehen. Neben das große Hauptunternehmen des Peter-Denkmals traten einige kleinere Aufträge, die teils den Privatwünschen der Kaiserin, teils öffentlichen Zwecken dienten. Einige Skulpturen zur Ausschmückung des kaiserlichen Palais, kunstgewerbliche Entwürfe zu einem silbernem Tafelservice, das von den ersten Goldschmieden in Paris ausgeführt wurde,[2] werden in dem Briefwechsel besprochen. Andere Projekte, wie die Aufführung eines antiken Hauses im Bereich der kaiserlichen Gärten zerschlugen sich durch das unwürdige Benehmen des mit den Entwürfen betrauten Architekten Clérisseau, der die Kaiserin auszubeuten versuchte.[3] Eine große Rolle spielen auch die Ankäufe für die im Entstehen begriffene kaiserliche Galerie; Diderot ist hier der Vermittler, der der Kaiserin durch Falconet aus den Pariser Auktionen Gemälde alter Meister zum Ankauf empfiehlt,[4] auch seinerseits in höchst uneigennütziger Weise auf eigene Gefahr ganze Bilderkollektionen für die Zarin ankauft, andererseits aber seinen Freund für die Erwerbung eben entstandener Arbeiten seiner französischen Landsleute zu interessieren sucht.

Wie weit Falconet mit den Mitgliedern des russischen Hofes in Berührung gekommen ist, wissen wir nicht; zwar erwähnt die Zarin in ihren Briefen manchen gemeinsamen Bekannten aus den russischen Adelskreisen, im übrigen aber dürfen wir wohl annehmen, daß der in der Schule der Jansenisten großgezogene Anhänger einer spartanischen Lebensweise die privaten Zusammenkünfte mit der Zarin den rauschenden Vergnügungen des Hofes vorgezogen hat. «Vous allez donc au bal» — neckt Diderot einmal seinen Freund, der ihm von einem

[1] s. Anhang S. 72 (7. Juni 1767).

[2] Briefe vom 13. Februar und 25. August 1770.

[3] Briefwechsel («Sbornik», S. 198, 213—15).

[4] Diderot schreibt an Falconet: «Je jouis de la haine publique la mieux decidée, et savez-vous pourquoi? Parce que je vous envoie des tableaux. Les amateurs crient, les artistes crient, les riches crient.» Ebenda (XVIII, 119) äußert er sich über die Auffassung, die er selbst von seinem Kennerberuf hegt.

Hoffest erzählt hatte — «Y dansez-vous l'ours? Mlle. Collot tient-elle le ruban, mon ami, comptez que vous dansez l'ours sublimement. Vous n'y reconnaissez donc pas l'impératrice? Et qui diable aussi reconnaîtrait la plus grande souveraine du monde sous la casaque de ce gueux de Saint-François!»

In diese Zeiten der Vorbereitung zum Guß fällt auch das persönliche Erscheinen seines alten Freundes in Petersburg. Die Neigung Diderots zu Falconet war während der langen Zeit der Trennung (1766—73), wie seine Briefe erkennen lassen, nicht erkaltet. Nicht allein, daß er während der Abwesenheit des Freundes dessen Haushalt in Paris versorgte, daß er ihn von dort aus mit allen Materialien versah, die ihm für seine große Unternehmung von Nutzen sein konnten und die allmähliche Vollendung des Denkmals mit wahrem Feuereifer verfolgte: er machte ihn auch zum Vertrauten seiner eigenen geheimen schriftstellerischen Pläne und entwickelte u. a. vor ihm ausführlich seine Ideen zu einer neuen Enzyklopädie der französischen Sprache, die den alten Dictionnaire der Akademie ersetzen sollte. Doch die späteren Stadien des Briefwechsels lassen erkennen, wie den enthusiastischen Freundschaftsgefühlen der ersten Jahre kritische Stimmungen gefolgt waren.[1] Jener unselige Briefwechsel über die Nachwelt, den Falconet ohne Erlaubnis seines Freundes hatte in England drucken lassen, war der erste Anlaß gewesen. Aus der harmlosen Disputation war durch diese Publikation ein Streitfall geworden.[2] Es scheint, als ob der leicht reizbare und in jener kritischen Zeit doppelt empfindliche Falconet sich durch die Kritik, die Diderot an seiner Handlungsweise und an seiner schriftstellerischen Tätigkeit überhaupt übte, gekränkt fühlte. Als Diderot im Jahre 1773 persönlich in Petersburg erschien, wurde ihm von Falconets Seite ein Empfang zuteil, der ihn — nach dem Bericht seiner Tochter, Frau von Vandeuil — tief verletzte.[3]

---

[1] Diderot schreibt u. a. (27. April 1772): «Causons un peu d'amitié. Il y a, ce me semble, assez longtemps que, sans cesser de nous aimer, nous ne nous sommes pas dit que nous nous aimions. Falconet, tu m'avais grièvement blessé; j'ai fait la sottise de te rendre douleur pour douleur, et tu m'en dois un remerciement. Avec un peu plus de sang-froid, je serais devenu bien cruel, car je t'aurais laissé chargé du poids de tes torts, en te répondant avec autant de douleur et de modération qu'il y en avait peu dans une je ne sais plus quelle de tes lettres; mais tout cela est fini, n'est-ce pas? Dites-moi donc que nos âmes se touchent comme auparavant.»

[2] Vergl. die Darstellung dieser Vorgänge in der Einl. zu Diderots Oeuvres t. XVIII, und Cournault a. a. O.

[3] «La lettre que mon père écrivit à ma mère sur la réception de Falconet est déchirante. Ils se virent pourtant assez souvent pendant le séjour de mon père à Petersbourg, mais l'âme du philosophe était blessée pour jamais.» (Diderot Oeuvres XVIII, 83.)

Der letzte Brief ist vom 6. Dezember 1773 datiert; nach Diderots Rückkehr nach Paris haben sich die Freunde nicht wieder gesehen. Zur völligen Klarheit über Schuld oder Nichtschuld Falconets zu gelangen, ist heute — nach der Vernichtung der Dokumente in seinem Nachlaß[1] — nicht mehr möglich. Dennoch mag die Kritik, in die Diderot einmal sein Urteil über Falconet zusammenfaßt, als ein letztes Dokument der denkwürdigen Freundschaft zwischen dem Philosophen und dem Künstler hier ihre Stelle finden. Der Ausspruch stammt aus den ersten Jahren nach ihrer Trennung (6. Sept. 1768): «On dirait que l'habitude continuelle de vous adresser au marbre vous a fait oublier que nous sommes de chair. Vous brusquez, vous blessez, vous avez sans cesse sur la lèvre ou le sarcasme ou l'ironie. Ils ont dit, que vous étiez le Jean-Jacques de la sculpture, et cela ne ressemble pas mal, à la probité près que vous avez et que l'ont croit à l'autre. Il faut une âme très-forte, presque l'enthousiasme des grandes qualités, pour rester votre ami. Je doute que vous ne soyez bien sincèrement, bien entièrement aimé d'un autre que de moi et de la jeune élève. Vous êtes un composé bizarre de tendresse et de dureté. Ton ami est toujours disposé à se séparer de toi, contristé, ton amie exposée à verser des larmes. Alternativement délicieux et cruel, il y a des moments où l'on ne saurait te souffrir, et il n'est jamais possible de te quitter. Moi, par exemple, je sens que j'en ai pour toute la vie.»

Objektiv oder parteiisch, wie diese Charakteristik sein mag: so viel geht aus ihr hervor, daß wenn ein solches Künstler-Naturell in Konflikt geriet mit Faktoren, die in anderen Regionen als in der Republik der Geister herrschten, die Gegensätze unversöhnlich aufeinander prallen mußten.

Schon von den ersten Zeiten seines Petersburger Aufenthaltes an hatte Falconet mit einer Gegenströmung zu kämpfen gehabt, die im Laufe der Jahre im stillen immer mächtiger geworden war. Seine unabhängige Stellung und sein vertrauter Umgang mit der Kaiserin wurden ihm, dem Fremden, nicht neidlos gegönnt. Mancherlei Klagen über heimliche Intriguen und offene Feindschaft wurden in seinen Briefen laut und das wiederholte «mcquez-vous de tous ces sots-là», das ihm seine Beschützerin empfahl, war doch auf die Dauer keine genügende Waffe. In der Person des schon genannten Ministers der schönen Künste, General Betzky, konzentrierten sich die Widerstände. Dieser alte Höfling und Günstling der Kaiserin, dessen Porträt, wie es uns

[1] a. a. O., 80.

von Roslin (Stich von Dupuis) überliefert worden ist, jedem Physiognomienkenner zur Orientierung über den Charakter dieses Emporkömmlings genügt, ist ein Angehöriger des in der Kunstgeschichte nicht allzu selten vertretenen Typus irdischer Machthaber, die durch die Rolle, die sie im Leben der großen Künstler von der Vorsehung zu spielen berufen sind, zu einer wenig beneidenswerten Unsterblichkeit zu gelangen pflegen. Eitel und prätentiös, weil er sich die Kaiserin von den stürmischen Zeiten ihrer Thronbesteigung her verpflichtet wußte, fühlte er sich schon durch die Form des Kontrakts, der mit Falconet geschlossen worden war, als übergangene Instanz und verharrte dem Künstler gegenüber von Anfang an in heimlicher oder offener Opposition. Es haben sich Dokumente erhalten, die beweisen, daß schon in dem ersten Jahr nach der persönlichen Bekanntschaft die Feindseligkeiten eröffnet wurden.[1]

Es war das Projekt aufgebracht worden, der Kaiserin schon bei Lebzeiten ein Denkmal zu setzen. Auf eine offizielle Anfrage von Seiten Betzkys, der im Auftrage des Senats einen Kostenanschlag von Falconet forderte, erwiderte dieser in seiner bekannten allzuweitgehenden Uneigennützigkeit, er verlange nur, daß man ihm die Materialien und die Arbeiter liefere, auf Honorar verzichte er, da ihm die für das Denkmal Peters des Großen bewilligte Summe zum Leben genüge und mehr beanspruche er nicht.[2] Darauf erfolgte monatelang keine Antwort, sondern im nachfolgenden Jahre eine — Absage. Als Falconet, der inzwischen sein Modell schon fast vollendet hatte, antwortete, er sei mit seiner Arbeit so gut wie fertig, gab ihm Betzky zu verstehen, das sei «sehr schlau» von ihm gehandelt. In gerechtem Zorn über diese Infamie schlug der Künstler sein Modell in Stücke.

Nachdem dann Falconets Entwurf der Felsenbasis zum Peterdenkmal vergeblich von Betzky bekämpft worden war, versuchte der Gegner mit noch niedrigeren Mitteln, die Geduld des Künstlers auf die Probe zu setzen. Falconet hatte von der Kaiserin in ihrem alten Palais die Räume zur Wohnung angewiesen bekommen, in denen sie selbst bis zu ihrer Thronbesteigung gehaust hatte. Inzwischen wurde an dem Neubau ihres Schlosses gearbeitet. Intendant dieser Arbeiten war Betzky. Auf Falconets Klagen über den Lärm der Handwerker,

---

1 Falconet schreibt einmal an Diderot : «M. de Betzky est un vieillard octogénaire, il est décoré d'un cordon bleu, d'un cordon rouge, et d'un cordon jaune et rouge; ... or je vous demande s'il est prudent à moi . . d'avoir raison tout haut contre lui».

2 «Sbornik» 385.

die ihn bei der Arbeit störten, antwortete er mit keiner Silbe. Als der Künstler sich darauf bei der Kaiserin beschwerte, trat diese selbst statt einer Antwort eines Morgens, als Falconet noch im häuslichen Négligé stak, in sein Zimmer, nahm ihn an der Hand, führte ihn mitten unter die Arbeiter und forderte ihn auf, er solle selbst die Grenzen angeben, bis zu der die Neubauten geführt werden sollten.[1]

Als auch dieser Angriff abgeschlagen war, ging Betzky auf anderem Wege vor, indem er ohne Rücksicht auf Falconets Atelier in der nächsten Nähe desselben tiefe Gräben ziehen ließ, die die Fundamente des Gebäudes in die größte Gefahr brachten. Auf Falconets erneute Beschwerde erfolgte ein Erlaß der Kaiserin an Betzky: «Mon avis est que personne en Russie n'inquiète Mr. Falconet, que son atelier et son logement soient à lui, jusqu'à ce qu'il dise: je n'en veux plus». Nun war der offene Krieg unvermeidlich. Die nächste Folge war, daß sich Betzky bei der Erfüllung seiner Verpflichtung, das Budget des Künstlers zu regeln und für seine persönlichen Bedürfnisse zu sorgen, auf den Standpunkt der ärgsten Knauserei stellte. Falconet, der bei der Festsetzung der Kosten für seinen Haushalt wiederum in falsch angebrachter Bescheidenheit die ihm von der Kaiserin gebotene Summe von 3460 Rubel zu hoch befunden und sie selbst, wie damals sein Honorar, auf die Hälfte (1800 Rubel) reduziert hatte, bat, als sich nach fünf Jahren Mehrausgaben einstellten, um einen Zuschuß von einigen Hundert Rubeln, die ihm Betzky glatt abschlug.[2]

Auch dies war jedoch nur ein Vorspiel. Der Höhepunkt der Feindseligkeiten wurde erst erreicht, als die Arbeiten für den Guß der Statue Peters des Großen begannen.

Die Einzelheiten dieser Vorgänge sollen hier nicht geschildert werden; sie haben einerseits in Falconets Briefen an die Zarin, andererseits in den Stücken «Sur les fontes en bronce», «Un petit différend» und dem «Briefwechsel zweier Genfer», den der Künstler im sechsten Bande seiner Schriften veröffentlicht hat, durch ihn selbst eine authentische Darstellung erfahren. Nur soweit diese persönlichen Kämpfe, aus denen Falconet als moralischer Sieger hervorgeht, für die Geschichte seines Bronzegusses, der das größte und kühnste Unternehmen dieser Art im 18. Jahrhundert bedeutet, von Einfluß gewesen sind, sollen sie in unserer Darstellung berücksichtigt werden.

[1] von Falconet selbst an Levesque erzählt. (Oeuvres, Ausg. v. 1808, Bd. I.)
[2] Falconet an Katharina II., 29. Okt. 1772.

Lange genug hatte Falconet sich gegen den ihm von der Kaiserin nahegelegten Wunsch, den Guß seines Werkes selbst zu übernehmen, gesträubt. Dem offiziellen Brief sowohl, den Betzky schrieb,[1] als der Bruch zwischen ihnen noch nicht vollzogen war, als auch den wiederholten schriftlichen und mündlichen Ermunterungen der Zarin selbst[2] hatte der Künstler ein glattes «nein» entgegengesetzt. Erst als der aus Frankreich verschriebene Gießer Ersman nach zweijähriger Tätigkeit als untauglich hatte entlassen werden müssen, entschloß sich Falconet, seine Bedenken gegen das eigene Können aufzugeben. «Votre Majesté Impériale est peut-être informée que me voilà fondeur de la statue de Pierre-le-Grand», schreibt er am 31. August 1774 an die Kaiserin: «Enfin, à force d'avoir eu affaire à des êtres brutes, je suis forcé pour le bien de mon ouvrage de ne plus écouter les considérations peut-être un peu trop scrupuleuses, qui jusqu'à présent m'avaient retenu».[3]

Falconet ging nicht unvorbereitet ans Werk. Schon drei Jahre vorher hatte er sich durch Diderot das damals eben erschienene Werk von Mariette über den Guß der Statue Ludwig XIV.[4] nach Petersburg senden lassen,[5] dessen große Kupfertafeln noch bis auf den heutigen Tag das beste Material zur Veranschaulichung der Technik des Bronzegusses, insbesondere des auch von Falconet angewandten Wachsausschmelz-Verfahrens liefern.[6] Zwei kleinere Vorarbeiten, eine Replik des antiken Dornausziehers für die Kaiserin und eine gleiche nach einem eigenen «Amor»[7] für den Fürsten Stroganoff gelangen zur Zufriedenheit des Künstlers. Außer einem aus Straßburg stammenden Kunstschlosser, der das eiserne Gerüst für das Gußmodell herstellte, verzichtete Falconet auf jede Unterstüzung und begab sich allein mit seinen Handwerkern an das Riesenwagnis dieses Gusses, dessen Dimensionen weit über die hinausgingen, welche die geübten und berühmten Gießer der französischen Königsdenkmäler zu bewältigen gehabt hatten. Alles ging glücklich von statten bis zum Tage des Gusses selbst, wo die Saumseligkeit eines Gehülfen es verschuldete, daß der Guß nur zur Hälfte kam; der obere Teil war

---

[1] 14. Aug. 1769.
[2] 18. Sept. 1769.
[3] «Sbornik» XVII, 227.
[4] s. o. S. 50.
[5] Brief Diderots vom 21. Aug. 1771 (Oeuvres XVIII, 326).
[6] Vergl. Lüer: «Die Bronzeplastik» [Monogr. d. Kunstgewerbes IV].
[7] jedenfalls dem beliebten «Amour menaçant»; Briefwechsel mit Katharina 183, 218, 225.

mißraten. Falconet, der wußte, daß bei einem Werk wie dem seinen ein völliges Gelingen «auf einen Guß» von vornherein kaum zu erwarten war — er selbst hatte bei der Statue Ludwig XV. von Lemoyne den gleichen Fall erlebt — ließ sich durch das Geschrei seiner Feinde, die sein Mißgeschick sofort zu ihren Gunsten ausbeuteten, nicht abschrecken. Der obere Teil der Form wurde abgeräumt, der untere Metallrand gerade gesägt und mit schwalbenschwanzförmigen Verzahnungen versehen; dann begann ein zweiter Guß über der erneuten Form, der glänzend gelang; die Zusammenfügung beider Teile durch gründliches Ziselieren wurde bis zur absoluten Unkenntlichkeit vollzogen.[1]

Zum Unglück war die Kaiserin während dieser Vorgänge (1775 bis 1777) in Moskau. Die Feinde des Künstlers, Betzky an der Spitze, bauschten das Mißlingen des ersten Gusses zu einer Katastrophe auf, und auch aus den Kreisen entlassener Arbeiter des Falconet'schen Ateliers wurden Pfeile des Hasses gegen ihn geschleudert. Ein Journalist fand sich zu einer Schmähschrift bereit, in der der Künstler unter anderem beschuldigt wurde, sich selbst aus Ueberhebung und Eitelkeit zu dem Unternehmen des Gusses gedrängt zu haben.[2] Für uns, die wir heute auf Grund der Dokumente, vor allem des Briefwechsels Falconets mit der Kaiserin und mit Betzky die ganze Sachlage klar überschauen können, ist es nicht schwer, zu erkennen, daß allen diesen Vorgängen, die auch in Paris viel Staub aufwirbelten, ein Racheakt von einer nicht gewöhnlichen Infamie zu Grunde lag, der aber doch seinen Zweck erreichte, Falconet in der Gunst der Kaiserin zu stürzen. Mit dem Jahre 1778 schweigt der Briefwechsel mit der Zarin. Falconet verließ Petersburg, nachdem er einen letzten Brief an seine Beschützerin abgesandt, ohne persönlichen Abschied von ihr zu nehmen.

Am 18. August 1782 wurde mit ungeheurem Gepränge die Statue Peters des Großen enthüllt. Ganz Petersburg war in einen Festplatz verwandelt. Die Kaiserin, von den Würdenträgern des Reiches empfangen, nahm auf dem Balkon des Senatsgebäudes Platz und ließ einige Minuten lang ihre Blicke über das Gewoge der Menschen

---

[1] Ueber die Mängel der nach Falconets Fortgang von Petersburg erfolgten Zusammensetzung der einzelnen Teile s. o. S. 51, Anm. 1. — Am Vorderteil des Pferdes beträgt die Stärke des Gusses 1 cm, die nach hinten bis auf 3 cm zunimmt; außerdem sind noch 5000 kg. Eisen in den hinteren Teil des Schweifs eingegossen worden.

[2] Journal encyclopédique 1780. Vergl. dagegen die Rechtfertigung Falconets durch den Briefwechsel der beiden Genfer (Oeuvres VI).

schweifen, die, soweit das Auge reichte, Brücken, Straßen, Plätze und die Dächer und Fenster der umliegenden Häuser bedeckte. Dann erhob sie sich und gab das Zeichen zur Enthüllung. Die Musik aller Regimenter und der Kanonendonner der auf der Newa liegenden Kriegsschiffe setzten ein. Die Hüllen um das Denkmal fielen. Die Kaiserin neigte ihr Haupt gegen die Statue und alle Umstehenden folgten ihrem Beispiel. Erneuter Kanonendonner beendigte die Feier.[1]

5.

Dem Schöpfer des Monuments war es nicht bestimmt, an diesem Ehrentag die ihm gebührenden Huldigungen entgegen zu nehmen. Im September 1778 hatte Falconet Petersburg verlassen und sich nach dem Haag begeben, wo ihn der Fürst Gallitzin gastfreundlich aufnahm. «Je partis,» schreibt der Flüchtling, «et quand j'eus passé Riga, je sentis ma poitrine s'élargir, et mon sang plus fluide circuler avec une aisance que j'avais presque cessé de connaître.» Ausflüge nach Amsterdam und eine kleine Reise nach Friesland waren die einzigen Pausen, die sich der Rastlose in diesen zwei Jahren nach den Petersburger Stürmen gönnte. Seine ganze Tätigkeit widmete er den Vorarbeiten für die Drucklegung seiner Schriften, die die Société typographique in Lausanne übernommen hatte.[2]

Am 2. Dezember 1780 kehrte Falconet nach Paris zurück. Sein altes Atelier im Faubourg Saint-Honoré vertauschte er mit einer Wohnung in der Rue des Fossoyers. Den Meißel hat er hier nicht mehr berührt.

Seinen Posten an der Porzellan-Manufaktur hatte sein ehemaliger Vorgänger Bachelier übernommen, an dessen Stelle im Jahre 1773 Boizot getreten war. Ein «Service de toilette», das Marie-Antoinette der Großfürstin Maria Feodorowna im Jahre 1783 schenkte und das sich noch heute im Palais Pawlowski befindet, ist die letzte künstlerische Arbeit Falconets, von der wir Kunde haben.[3]

Während er auf seinem Landgut in Châtenay weilte, überraschte ihn im Januar 1783 eine Sendung aus Rußland: Katharina die Zweite

---

[1] Nach der Erzählung in den «Mémoires de Bachaumont» 23. Aug. 1782. — Eine ausführlichere Darstellung der Zeremonien (aus dem Archiv in Nancy) gibt Cournault a. a. O.

[2] Es entstand die sechsbändige Ausgabe von 1781, die unseren späteren Betrachtungen zu Grunde gelegt werden soll.

[3] Vergl. «Sbornik» XVII, Einl.

ließ ihm eine goldene und eine silberne Medaille,[1] die auf der Vorderseite ihr Portrait, auf der Rückseite das Denkmal Peters des Großen zeigte, sowie sämtliche auf sein Werk bezüglichen Schriften, Stiche usw. überreichen. Der Uebersender war Fürst Gallitzin, der siebzehn Jahre vorher in Paris die ersten Verhandlungen mit dem Künstler angeknüpft hatte. Sofort nach Empfang sandte Falconet die silberne Medaille an seine Schwiegertochter, die Mitarbeiterin am Peter-Monument, mit den Worten: «Vous ne me devez donc aucun remerciement, et c'est au souvenir de cette souveraine que nous sommes tous deux redevables . . Vous voyez que malgré tant de poison versé, celle qui nous a un peu connus ne nous oublie pas encore et qu'au moment où nous y pensions le moins, nous recevons une marque de son souvenir».[2]

Das Peter-Monument hatte Falconets Namen in ganz Europa verbreitet. Obgleich er bald nach seiner Rückkehr nach Paris seinen Abschied von der Akademie gefordert hatte, wurde er — gegen die Statuten — zum Vizedirektor ernannt (26. April 1783).[3] Zu den Sitzungen erschien er dennoch nur selten mehr. Eine neue Generation war emporgekommen, mit der er sich nicht mehr verstand. Der Klassizismus feierte seine ersten Triumphe: 1785 ist das Jahr der Horatier.[4]

Des Künstlers Lebensabend gehörte dem Kampf gegen die neuen Götter. Die Sammlung und Herausgabe seiner Schriften war die einzige Sorge, die ihn beschäftigte; der Wunsch, Italien zu sehen, das ihm noch immer unbekannt geblieben, die letzte Forderung, die er an das Leben stellte.[5] Sie sollte nicht mehr erfüllt werden. Zwei Tage vor der Abreise, als der Wagen schon bereit war, am 3. Mai 1783, traf den Achtundsechzigjährigen, wie er in seiner Wohnung am Kamin stand, ein Schlaganfall, der die rechte Körperhälfte lähmte. Der Streich war nicht tötlich; die innere Lebenskraft blieb ungebrochen.

---

[1] Abgeb. in «L'Art» 1902, 138.

[2] Valabrègue, a. a. O., 32.

[3] Nach dem Tode Dandré-Bardons. Vergl. Corresp. d'Angiviller, ed. Furcy-Raynaud II, 13.

[4] Die Ernennung zum Rektor, die 1790 erfolgte, mußte er seiner Krankheit wegen ablehnen (a. a. O., II, 274).

[5] Die Akten der Akademie («Nouv. archiv.» année 1878) weisen folgende Eintragung auf (1783): «Nous avons permis, sous le bon plaisir du Roy, à M. Falconet, sculpteur de S. M. et adjoint à recteur de l'Académie royale . . . de s'absenter l'espace d'une année pour aller voyager en Italie, le quel temps expiré, le s. Falconet sera tenu de rentrer en France . . . — [Dazu am Rande mit roter Tinte:] «Dans le moment que j'expédiois ce congé, on a appris que M. Falconet tomboit en paralysie. — Adieu le voyage».

«Sa tête est aussi bonne qu'à l'ordinaire, quoique tout le côté droit et sa langue soient attaqués» berichtet ein Augenzeuge.[1] Die linke Hand mußte das Schreiben und Zeichnen übernehmen, und ein Krankenlager von acht Jahren wurde durch die Energie des rastlos an seinen Schriften schaffenden Künstlers zu seiner letzten Arbeitsstätte. In aufopfernder Pflege teilte seine Schwiegertochter, die Genossin seines Petersburger Ruhmes, mit dem schwer zugänglichen Kranken die langen Jahre des Leidens.

Am 24. Januar 1791 nahm ihm der Tod die Feder aus der Hand. In Saint Louis-en-l'Isle liegt er begraben.[2]

---

[1] Corresp. de M. d'Angiviller, publ. p. Furcy-Raynaud, II, 16.

[2] In den «Actes d'Etat-Civil d'Artistes Français. Extraits des régistres de l'Hôtel-de-Ville de Paris» (éd. par H. Herluison, Orléans 1873) liest man: «L'an 1791, le 26 janvier, le corps d'Etienne-Maurice Falconet, sculpteur, ancien recteur de l'Académie royale de peinture et sculpture, et associé libre de [celle de] St. Pétersbourg en Russie, âgé de 74 ans ou environ, décédé le 24 du dit mois, rue Regratière, de cette paroisse, a été inhumé dans cette église St.-Louis-en-l'Isle en présence de Pierre-Etienne Falconet, peintre, rue d'Anjou, Fauxbourg St. Honoré, paroisse de la Magdeleine de la Ville-l'Evêque, fils du défunt, et de Louis-Philippe, Mouchy, sculpteur du Roy et professeur en son Académie, galerie du Louvre paroisse St. Germain l'Auxerrois, lesquels ont signé».

ANHANG

AUS DEM BRIEFWECHSEL FALCONETS MIT DER KAISERIN KATHARINA II. VON RUSSLAND

DER Briefwechsel, der in französischer Sprache geführt wurde, stammt aus den Jahren 1767—78. Er ist vollständig im 17. Bande des russischen «Sbornik» («Magazin der kaiserlich russischen historischen Gesellschaft») Petersburg 1876 veröffentlicht worden. Aus der umfangreichen Publikation, die 197 Stücke umfaßt und ihrer Entlegenheit wegen bisher völlig unbeachtet geblieben ist, erscheinen hier in möglichst wortgetreuer Uebersetzung einige wenige Proben (18 Stück), die nach kunsthistorischen, biographischen und psychologischen Gesichtspunkten ausgewählt, zur Bereicherung unseres Petersburger Kapitels dienen sollen. Der Wert dieser Dokumente für die Kultur des 18. Jahrhunderts, insbesondere für das Thema «Kunst und Fürstengunst» rechtfertigt auch in anderer Hinsicht ihr Erscheinen an dieser Stelle. — Der Briefwechsel beginnt mit folgendem Brief der Kaiserin:

1.

Moskau, den 18. Febr. 1767.

Ich habe gestern in der Encyclopédie unter dem Titel «Ordre religieux» gelesen, daß Ihr König Ludwig der Heilige gesagt hat: wenn er zwei Personen aus sich machen lassen könnte, so würde er es tun und die eine Hälfte der Brüderschaft der Prêcheurs, die andere den Mineurs geben. Sie sehen, daß diesem guten König nicht viel für sein Königreich übrig blieb — was sage ich: dem guten König, ich sollte sagen: dem braven Mann, denn nur ein «braver Mann» macht solche Geschichten: ein guter König tut besser, sich ganz dem König-

reich zu widmen und nicht seine beiden Hälften an Bettelmönche zu verteilen. Wenn er noch wie Chimene im Cid gesprochen hätte, die von ihren beiden Hälften redet und mit einer dritten handelt[1] — da hätte man glauben können, es spräche die Verachtung aus ihm und er hätte irgend eine große Absicht für sein Königreich in petto; aber nein, er spricht ganz positiv, hat nur zwei Hälften und verfügt darüber. Er ist für seine Großmut belohnt worden, man hat ihn heilig gesprochen und er hat den Namen des «Besten» der Könige erhalten; man spricht ihm alle Tugenden zu und hält ihn als Muster vor, wenn man jemanden zum Mustermenschen machen will. Gewiß: es gibt nichts Lobenswerteres als die Dankbarkeit: meinen Respekt! so ist's recht, das Verdienst zu ermuntern durch alles, was die Seele erheben kann!

Ich, die ich so rede, habe nur zwei Augen: ich kann keins von beiden entbehren: mit dem einen überwache ich meine Geschäfte, und mit dem andern blinzle ich nach der intelligenten Bestie, die mitten in Ihrem Atelier steht, und befürchte stark, Sie werden ihr zuviel «Gehirn» geben. Ueberhaupt, ich glaube wirklich, Sie sind nicht der geeignete Mann für Tiere, ich wette, das Pferd wird sprechen, und wenn man nicht versteht, was es sagt, so liegt das nur daran, daß man gewöhnt ist, die Pferde wiehern zu hören und daher auch s e i n Sprechen als Gewieher auslegen wird. Wenn Sie das lesen, werden Sie sagen:

	Meine Antwort:
1. Wie kann sie das auf hundert Meilen sehen?	1. Mein Blick hat sich durch die «Lettres sur les aveugles»[2] geschärft, die ich Ihnen mit Dank zurückschicke.
2. Ach, laßt mich nur machen!	2. Halten Sie Sich an Sich selbst und verlangen Sie ein andermal nicht meine Ansicht zu hören.
3. Ich habe Tiere zur Auswahl und kann so viele haben als ich will.	3. Diesen Artikel braucht man Ihnen nicht zu erklären.

---

[1] Bezieht sich wohl auf die Worte der Chimene in der 3. Szene des 3. Akts.
«La moitié de ma vie a mis l'autre au tombeau
Et m'oblige à venger, après ce coup funeste,
Celle que je n'ai plus sur celle qui me reste.»
Dieses rhetorische Calcul der verzweifelten Chimene fordert offenbar die Spottlust der aufgeklärten Kaiserin heraus, der jede Unnatur und Phrase verhaßt war.

[2] Schrift Diderots.

Adieu, Herr Falconet, leben Sie wohl. Denken Sie daran, wer Ihnen schreibt, und wenn Sie antworten, machen Sie keine Umstände und lassen Sie die Formalitäten; vor allem verlängern Sie Ihre Briefe nicht durch Epitheta, die ich Ihnen schenke. Sie haben so etwas in den Briefen des Herrn d'Alembert gesehen. Schicken Sie mir die des Herrn von Voltaire zurück, wenn Sie nichts mehr damit machen können.

2. Katharina II. an Falconet.

Moskau, den 10. März 1767.

Der beiliegende Brief war gleich nach meiner Ankunft in dieser Stadt geschrieben, aber am folgenden Tage oder etwas später kam jemand in mein Zimmer, fand das Buch «Sur les aveugles» und bat mich, es ihm zu leihen; das hat die Absendung des beiliegenden verzögert, hier ist er jetzt und Ihr Buch auch. Berichtigen Sie doch Herrn Cochin,[1] er glaubt, daß meine Kadetten einzig und allein für den Krieg vorgebildet werden: die Ecole Militaire in Paris hat ihn vielleicht irre geführt: meine Kadetten können alles werden, was sie wollen und sollen sich ihren Beruf nach ihrem Geschmack und ihren Neigungen aussuchen.

Betreffs Herrn Diderot möchte ich Ihnen sagen, daß ich ihn hierher wünschte, sowohl um ihn vor künftigen Verfolgungen zu schützen, die ich immer für ihn befürchte, als auch weil man Leute von Verdienst gern um sich sehen möchte; über seine Bestimmung hier kann ich mich nicht entscheiden: vor allem deswegen, weil ich ihn nicht in seiner eigenen Wahl behindern möchte, und dann möchte ich ihn auch erst genauer kennen lernen, bevor ich ihm irgend etwas vorschlage; jedenfalls ist es so gut wie sicher, daß, wenn er käme und ich könnte meinem Geschmack folgen, ich ihn unstreitig für mich und meine Belehrung in Anspruch nehmen würde. Adieu, Herr Falconet, leben Sie wohl; ich hoffe, daß bei meiner Rückkehr die Toilette Peters des Großen vollendet sein wird; als ich abreiste, sagte man mir, er existierte schon, aber noch in tiefem Négligé.

3. Falconet an Katharina II.

Petersburg, den 16. März 1767.

Madame!

Schon seit langer Zeit habe ich eine starke Neigung zu einer gewissen Narrheit; I. K. M.[2] haben mit der Güte, mit der Sie mich

[1] Der Kupferstecher, mit Falconet befreundet, war auch schriftstellerisch tätig.
[2] «Ihre Kaiserliche Majestät».

auszuzeichnen geruhen, richtig und zutreffend diesen Wahnwitz konstatiert und ihn für immer als unheilbar erklärt. Hier ist er:

Alle Menschen, die ich gesehen habe, sind einstimmig der Ansicht, daß es im Leben mehr Leid als Freude gibt, während ich immer unglücklich genug gewesen bin, um [trotzdem] das Gegenteil zu erfahren, zu fühlen, zu glauben und zu behaupten. Es muß also ein Gehirnfehler vorliegen, der mich so ganz umgekehrt wie alle anderen Menschen folgern läßt. Ach! die schönsten und zweifellos die letzten Jahre meines Lebens werden mich auch nicht kurieren. Ich möchte immer zu manchen Leuten sagen: Ein Fabrikant von Stoffen hat sein Magazin angefüllt. Ihr fabriziert euch Leiden und beklagt euch dann, daß ihr damit umgeben seid! Nun wohl, liebe Freunde, fabriziert euch Freuden, und ihr werdet mitten in eurem Magazin sein! Nun, diese Fabrikanten machten sich über mich lustig und gingen auf die Suche nach Freuden.

Wenn wir leicht über unseren Kummer hinweggehen, wenn wir ihm nicht mehr Aufmerksamkeit schenken als zu unserer Belehrung nötig ist (das hieße schon, eine Freude daraus machen), wenn wir uns an alles Angenehme hielten und es oft und gern in unserer Erinnerung auffrischten, so wäre unser Gemüt in einem Zustande fortdauernden Glücks. Die angenehmen Vorstellungen würden den Kummer verscheuchen und ihn nach der Stelle zurücklenken, woher sehr oft nur unsere Einbildung ihn geholt hatte. Entweder ich müßte mich sehr irren oder hier lag das Geheimnis des guten Epikur. Ich bitte I. M. um Verzeihung, aber dies ist meine Philosophie für den Alltag: der Stoicismus ist nur für die Sonntage . . . .

Seit Peter der Große bekleidet ist, und eine Physiognomie, ein «Motiv», einen Ausdruck hat, und seit der Kopf seines Renners fertig entworfen ist, sieht man deutlich, daß mein Pferd nicht mehr ist als eine Bestie, aber wie sich das gehört, eine von den intelligentesten ihrer Gattung.

Ich hätte nie geglaubt, daß I. M. so anspruchsvoll in Fragen der Bildhauerei wären: Sie haben eben mein Atelier verlassen und schon geschieht es zum mehr als zwanzigsten Mal, daß Sie mich veranlassen, Sachen von neuem anzufangen, mit denen verschiedene Leute schon ganz zufrieden waren.

Ich will an meinen Freund Diderot schreiben, ich will Herrn Cochin berichtigen, ich bin fertig damit, meinen Diskurs über die Nachwelt kopieren zu lassen.[1] Wenn Sie es gestatten, gnädige Frau,

[1] Vgl. S. 35.

werde ich Ihnen denselben schicken und wenn Sie meinen, daß dieses Amusement zweier Träumer die Mühe verlohnt, werde ich es hier drucken lassen, mit den Verbesserungen, die ich Sie ganz untertänig bitte, anzubringen.

Der englische Minister hat Mlle. Collot um einen Abguß von der Büste J. M. gebeten, die nach London geschickt werden soll. Darf sie ihn geben? Das arme Mädchen würde zu viel dabei verlieren, wenn sie Ihre Ratschläge entbehren müßte; der beste Beweis dafür ist das sehr ähnliche Bildnis S. E.[1] des Herrn Grafen Orloff.

Ich bin mit der tiefsten Ehrerbietung Ihrer Kaiserlichen Majestät untertänigster und gehorsamster Diener

Falconet.

I. M. sagen mir nicht, ob ich mich in meinem Brief an Herrn Betzky inbetreff des Chevalier de Jaucourt getäuscht habe.[2]

4. Katharina II. an Falconet.

Moskau, den 28. März 1767.

Ich will diesen [Brief] damit beginnen, Herr Falconet, daß ich Ihre Fragen beantworte, und dann will ich sagen, was ich kann.

Ihr Urteil inbetreff des Chevalier de Jaucourt und seines Artikels «Russie»[3] ist richtig. Lesen Sie den Artikel «joli» — da kommt ein Absatz vor, der mir den Kopf verdrehen würde, wenn er es nicht schon wäre.

Da Sie wünschen, ich möchte Mlle. Collot meine Meinung sagen, so können Sie ihr mitteilen, sie solle von ihrer Arbeit den Gebrauch machen, den sie für richtig hält; ich biete mit Freuden meine Hand dazu, zumal seit ich den Spruch gelesen habe: «Nun wohl, liebe Freunde, fabriziert Freuden».

Schicken Sie mir Ihren Diskurs über die Nachwelt. Ich werde Ihnen aufrichtig sagen, was ich darauf zu erwidern habe, versteht sich, wenn die Frage nicht in einer Weise behandelt ist, die mein Begriffsvermögen übersteigt. Ich wäre versucht anzunehmen, daß es nichts zu verbessern gibt, aber ich habe es immerzu schriftlich bekommen, daß Herr Falconet keineswegs die Absicht habe, aus seinem Peter dem Großen ein Meisterstück zu machen, daß er nicht zu diesem Zweck auf die Welt gekommen sei, daß er keines machen

---

[1] Seiner Eminenz.
[2] s. die folgende Nummer.
[3] In der Encyclopédie.

werde, daß man gut täte, sich keine Illusionen zu machen usw. Aber das ist ein sonderbarer Eigensinn; ich für mein Teil glaube, daß es das Klima ist, das seinen Einfluß bei Ihnen geltend zu machen beginnt. Da die Franzosen, wie ganz natürlich, viel schmiegsamer, viel gefügiger, und, wenn ich es gerade heraus sagen soll, viel eingenommener von sich sind, so kann es nur die Luft des Nordens sein, die einen gewissen Jemand so wenig freundlich stimmt. Ich würde sagen, es ist die reine Bosheit, wenn ich nicht gesehen hätte, wie Sie versprechen, Ihr Bestes zu tun.[1] Also: tun Sie es, wir werden alle zufrieden sein und garnicht über Worte streiten . . .

Behalten Sie das Buch, das mir gehören soll, so lange Sie wollen. Ich habe genug an der Encyclopédie. Ich kann mich nicht von diesem Buche trennen. Das ist eine unerschöpfliche Quelle von ausgezeichneten Dingen, wo man indes auch hie und da große Ungenauigkeiten findet. Aber darüber darf man sich nicht wundern, denn wieviel Widersprüche und Geschmacklosigkeiten haben sie [die Enzyklopädisten] nicht ausgerottet, und sicherlich haben sie einen großen Mut und ein unbesiegliches Verlangen bezeugt, derselben Sorte Menschen zu dienen und sie zu belehren, die sie verfolgte und ihnen zuschrie: keine Belehrung, wir wollen nichts wissen!

Mein Kompliment an Peter den Großen im vollen Ornat! Er hat eine Physiognomie, eine Handlung, einen Ausdruck, und der Kopf seines Renners ist im Entwurf fertig — das sagen Sie mir, und ich bedaure sehr, daß ich es nicht sehe. Sie sagen mir nichts über den Arm, den er über sein Reich ausstreckt. Der Graf Orloff[2] sagt, er fände, dieser Arm sei am schwierigsten und delikatesten zu behandeln und nur Sie könnten den richtigen Ausdruck finden.[3] Sie sehen, als er dies sagte, wußte er nicht, daß Sie auf ein Meisterwerk verzichtet haben. Nun sagen Sie nicht mehr, daß ich «anspruchsvoll» bin, und vor allem, halten Sie sich nicht an das, was ich sage, denn ich könnte etwas sehr Falsches sagen; sondern gehen Sie Ihren Weg.

Adieu, Herr Falconet, lassen Sie es sich gut gehen, und seien Sie versichert, daß ich sehr ungeduldig bin, Sie und Ihre Arbeit in Petersburg zu sehen; jener Ort ähnelt einem Frühlingsanfang, und dieser hier einem schlechten Herbst. Ich werde Ende April von hier abreisen, um über Kasan mich Petersburg zu nähern.

---

[1] Das Modell des Denkmals.
[2] Der berühmte Günstling Katharinas (1743—1783).
[3] Ueber den Arm vgl. S. 51 Anm.

5. Katharina II. an Falconet.

Ich kann nicht entscheiden;[1] Sie sind beide sehr dazu geneigt, jeder bei seiner Meinung zu bleiben, und ich könnte sagen, was ich wollte: der eine oder der andere würde mir Einwände machen und der Streit ginge von neuem los. Wenn Sie zu mir gesagt hätten: sagen Sie uns Ihre Meinung, so würde ich gewußt haben, was ich zu antworten hätte; aber Sie sagen: entscheiden Sie! Das kann ich nicht. Wenn ich mich für Herrn Diderot erkläre, so wird Herr Falconet, nach seiner Gemütsart, sich dadurch nicht überzeugen lassen; gebe ich aber diesem letzteren recht, so wird der andre mit seiner Logik gegen mich losgehen. Doch sehen wir einmal zu: streiten Sie sich nicht vielleicht wie ein paar Theologen? Der eine sagt rund heraus: ich habe es auf die Nachwelt abgesehen, ich laufe auf sie zu; der andre: ich verachte sie nicht, jedoch bemühe ich mich nicht grade ihretwegen: ich will meine Sachen gut machen, und die Anerkennung meiner Zeitgenossen ist es, wonach ich strebe. Nun wohl, Herr Falconet, für Ihre Zeitgenossen haben Sie Ihren Namen in St. Roch angebracht;[2] Herr Diderot, entfernen Sie diesen Namen, die Zeitgenossen haben ihn gesehen; vielleicht wird jemand irgend einen andern dort anbringen. Herr Falconet, bitte um eine Antwort auf diesen Vorschlag! Wenn Sie ein «Aber» darin anbringen, so wird sie etwas bedenklich ausfallen für Ihre Sache. Sie haben gefunden, daß Ihre Zeitgenossen oft unrecht haben, und daß es bei der Nachwelt ebenso ist; Ihre stolze und wahrheitsliebende Seele hat es auf den Beifall der kleinen Zahl von Kennern abgesehen, warum aber nur auf die in Ihrem Jahrhundert? Was haben Ihnen die, die nach jenen kommen werden, getan, daß Sie auf ihren Beifall verzichten wollen? Geschieht das etwa deswegen, weil Sie sie nicht kennen? Würden Sie jemanden einen Faustschlag geben, den Sie nicht kennen? Und warum wollen Sie Ihren Enkeln so wenig Achtung beweisen? Aber Ihr Peter der Große wird der Nachwelt nicht nur Ihren guten Willen für die Zeitgenossen beweisen, sondern auch Ihr Wohlwollen für die Nachwelt, denn Sie werden es nicht bei dem Pferd aus Ton bewenden lassen, sondern Sie werden es im Guß vollenden, indem Sie sich immer sagen: ich mache meine Sache gut, weil man nichts schlecht machen muß, was man einmal unternommen hat.

---

[1] In dem Disput Falconets und Diderots über den Wert des Nachruhms; s. S. 69 f.

[2] An der Christusstatue, die ein Bewunderer dem Pigalle zugeschrieben hatte. (Cournault, a. a. O., 123.)

Dieses Pferd aber läuft Ihnen zum Trotz und unter Ihren Fingern, die den Ton kneten, graden Wegs auf die Nachwelt, die sicherlich besser erkennen wird, als die Zeitgenossen, wie vollendet es ist. Machen Sie an Ihrem großen Werk ein Zeichen, wo Sie stehen geblieben sind, als Sie dieses Billet erhielten; wenn ich zurückkomme, werde ich nachsehen, ob dieser letzte Satz Sie bewogen hat, kehrt zu machen.

Adieu, Herr Falconet, leben Sie wohl, ich komme bald zurück.

Katharina.

[P. S.] Es ist ein wahres Vergnügen, einen Disput zu lesen, der so ohne Schärfe und doch mit soviel Wärme und Anmut geführt wird. Ich schicke Ihnen Ihr Buch zurück; herzlichen Dank.

Aus einem Winkel Asiens, am 7. Juni 1767.

6. Falconet an Katharina II.

Petersburg, den 21. Juni 1767.

Madame!

Ihre Kaiserliche Majestät fordern mich auf, mich der Nachwelt in die Arme zu werfen, während Sie alles tun, was mich verhindern muß, auch nur einen Blick auf sie zu tun. Ich will, um diesen Widerspruch auszugleichen, nichts als Ihre Stimme mir verdienen, die Nachwelt wird dann schon zufrieden sein.

Mein Werk in St. Roch ist eine Kinderei, im Vergleich zur Statue Peters des Großen. Von der letzteren soll man mit meiner Einwilligung meinen Namen streichen, und den eines andern an die Stelle setzen, ja sogar vergessen, daß ich sie gemacht habe; vorausgesetzt, daß Ihre Majestät das Zeichen der Einwilligung dazu geben und sich für Ihr Teil daran erinnern. Das ist meine Antwort ohne «aber», wie Sie mir befahlen.

Gewiß, man soll niemandem einen Faustschlag geben; aber was für ein Unrecht fügt man dem zu, der ein schönes Werk sieht, das ihm nicht gewidmet ist? Ich verehre den Kaiser von China, wenn er es verdient, verehrt zu werden. Indes, ich habe nie daran gedacht, ein Modell für ihn zu machen, und glaube nicht, daß ich es damit vor dem Kaiser von China an Achtung habe fehlen lassen. Das ist gradeheraus die Ansicht, die ich in Bezug auf die schönen Künste von der Nachwelt habe.

Es gibt Handlungen, die nur im Hinblick auf die Nachwelt vollbracht werden können. Peter der Große erregte bei seiner Um-

gebung oft Mißfallen; aber der große Mann sah auf die, die noch nicht existierten und die ihn segnen würden. Der Philosoph, der die Blinden vom Wege der Torheit ablenken will,[1] wird von ihrem Stock getroffen, aber die Nachwelt rechnet ihm das wohl an. Es ist nicht zu verwundern, daß Ihre Majestät sich für diese Tugenden begeistern: es sind die Ihrigen. Aber der größere oder geringere Erfolg einer Statue interessiert die Menschheit wenig. Sie bleibt immer ein Gedenkstein des dargestellten Helden; das schlimmste, das geschehen kann, ist, daß, wenn die Statue sehr schlecht wird, sie den schlechten Geschmack der Leute offenbaren wird, die den Bildhauer ausgewählt haben, und daß die Künste der Zukunft einen Gegenstand der Belehrung und Nacheiferung weniger haben werden.

Nein, gnädige Frau, Ihr letzter Satz wird mich nicht veranlassen, kehrt zu machen! Ich habe niemals gesagt, noch gedacht, daß ich nicht auf die Nachwelt kommen möchte. Wenn ich gemeinsam mit denen marschiere, die darauf zugehen, so ist damit bewiesen, daß ich ihren Weg nehmen werde. Ich gehe auf die Nachwelt zu. Ich gehe mit ihnen, ohne ein Wort darüber zu sagen. Es gibt Leute, die beim Gehen sprechen und andere, die den Mund nicht aufmachen.

Ihre Majestät und mein Gewissen: das ist meine Nachwelt — die andere wird kommen, wann sie will. Wenn sich dann einige Stimmen des Lobes einfinden, so sollen sie willkommen sein. Das ist mein letztes Wort, das ich Ihre Majestät inständig bitte, recht zu verstehen und glauben zu wollen; denn es ist der Ausdruck meines Innersten, und mein Innerstes ist wahr.

7. Katharina II. an Falconet.

Moskau, den 3. August 1767.

Lieber Herr Falconet, ich habe es so oft von einem Tag zum andern verschoben, Ihnen zu antworten, ich habe so oft mein Feldlager in diesem Frühjahr verändert, daß ich erst heute morgen Ihren letzten Brief unter meinen Papieren ausgegraben habe. Aber vor allem eins: erfahren Sie hiermit und zweifeln Sie nicht mehr daran, daß ich um Weihnachten herum nach Petersburg zurückkehren werde; es hat auch kein reelles Bedenken in betreff dieser Rückkehr bestanden, aber es gibt hier Neuigkeitskrämer, ganz wie in Paris, die den Mond am hellen Tage sehen und nach dem urteilen, was sie zu sehen behaupten. Sagen Sie mir, bitte, bekommt man keine Nach-

[1] wohl Anspielung auf Diderots: «Lettres sur les aveugles».

richt von Herrn Diderot? Ich verzichte, zwar nicht auf die Nachwelt, aber auf die Disputation über die Nachwelt, da Sie darauf zugehen, ohne ein Wort zu sagen. Ihre stummen Wünsche werden, so glaube ich, erfüllt werden, und Peter der Große wird Sie selbst dorthin führen.

«Ihre Majestät,» sagen Sie, «und mein Gewissen — das ist meine Nachwelt», und «die andere wird kommen, wann sie will.» Ich glaube, daß Sie Ihr Bestes getan haben, aber wie können Sie Sich auf mein Urteil verlassen? Ich kann nicht zeichnen. Das wird vielleicht die erste gute Statue sein, die ich in meinem Leben zu sehen bekomme. Wie können Sie Sich mit einer so unbedeutenden Stimme begnügen? Der geringste Schüler versteht mehr von Ihrer Kunst als ich. Auf der einen Seite sind Sie zu diffizil, auf der anderen zu wenig, und Sie werden sich also wohl allein genügen, da «die andere» nicht mehr bedeutet als das Wasser der Newa, das unter der Brücke durchfließt.[1] Adieu, Herr Falconet, leben Sie wohl, ich bin so beschäftigt, um in diesen Tagen meine Schulter von einer großen Last zu befreien, daß ich kaum Zeit habe, Ihnen diese Worte zu sagen.

8. [Nach Empfang der Antwort Diderots auf ihre Einladung nach Petersburg, schreibt]

Katharina II. an Falconet [dessen Namen hier zum ersten Mal mit dem Adelsprädikat erscheint, vergl. S. 6].

Moskau, den 12. Oktober 1767.

. . . Der Philosoph sagt in seinem Brief: «man will mich, nicht meine Arbeit.» Warum sollte ich nicht nach seiner Arbeit verlangen? wo ich den Enzyklopädisten angeboten habe, ihr Buch hier drucken zu lassen und wo sich jetzt eine Menge Leute in Moskau zusammengetan haben, um möglichst viele Artikel aus diesem Diktionaire ins Russische zu übersetzen, und schon ein Band fertig ist, der sich gut verkauft, und ein anderer unter der Presse ist. Ich hatte für Herrn Diderot unbegrenzte Achtung, ich achte ihn aber noch mehr nach der Lektüre der 20 Seiten: ein offenes Geständnis ist eine heroische Leistung; er soll kommen, wann er will, und er wird stets willkommen sein; ich werde nicht das Herz haben, ihm zu raten, sein und «der andern» Unglück herbeizuführen.

Ich glaube, daß Fürst Gallitzin genügend unterrichtet ist, um

---

[1] Am Standort des Denkmals zwischen Senat und Admiralität.

die Ankäufe der verschiedenen Sammlungen zu machen, die Ihr Freund mir vorschlägt.[1] Ich verzichte nicht auf die Werke von Greuze, wohl aber auf seine Person und seine würdige Ehehälfte.[2] Ich wußte nicht, daß ein Vanloo[3] existierte, als der General Betzky den ihn betreffenden Brief vom Fürsten Gallitzin erhielt, aber wenn er nur Porträts macht, so können wir wohl für die Akademie auf ihn verzichten . . . Adieu, Herr Falconet, seien Sie versichert, daß ich mich hauptsächlich in Rücksicht auf Ihr Werk beeilen werde, nach Petersburg zurückzukehren, und daß ich mich im voraus darauf freue, mit Ihnen über viele Dinge zu plaudern; aber da Sie mir die Geheimnisse Ihrer besten Freunde anvertrauen, so sagen Sie mir Ihre Meinung über Herrn La Rivière;[4] unter uns gesagt, ich wünsche, daß er den Ton nicht zu hoch anschlägt, denn sonst könnte er für mich unbrauchbar werden; sehen Sie ein bischen zu, ich bitte Sie, was an ihm ist, und wenn Ihnen diese Kommission nicht angenehm ist, so halten Sie sich an den freundschaftlichen Ton, den Sie mit mir angeschlagen haben; ich schenke Ihnen Vertrauen für Vertrauen, seien Sie ebenso empfänglich dafür wie ich, und seien Sie nicht verstimmt.

9. Katharina II. an Falconet.

Moskau, den 4. November 1767.

Lieber Herr Falconet, die drei Beilagen zu diesem Brief werden eine genügende Antwort auf die drei ersten Absätze in Ihrem Brief vom 18. Oktober 1767 sein und werden Ihren Freund, Herrn Diderot, von den Vorwürfen reinigen, die Sie ihm gemacht haben;[5] man kann nicht zu gleicher Zeit Gott dienen und dem Teufel, sagt, wenn ich mich recht erinnere, das Evangelium. Sie danken mir für den vertraulichen Ton, den ich Ihnen gegenüber angeschlagen habe; aber es ist vielmehr an mir, Ihnen dafür zu danken, daß Sie mich unter meinen Amtsbrüdern auszeichnen, die meistenteils, wie man sagt, wenig geeignet sind, die Vertrauten von Männern von Verdienst zu werden.

---

[1] Eine Sammlung von Kupferplatten des Stechers Lebas.

[2] Diderot sagt von ihm: «C'est un excellent artiste, mais une bien mauvaise tête. Il faut avoir ses desseins et ses tableaux et laisser là l'homme. Et puis sa femme est d'un consentement unanime, je n'en excepte ni le sien, ni celui de son mari, une des plus dangereuses créatures, qu'il y ait au monde.»

[3] Charles Amédée Philippe Vanloo, damals in Berlin; Diderot hatte geraten, ihn nach Petersburg einzuladen.

[4] Diderot, der mit La Rivière befreundet war, hatte ihn der Kaiserin empfohlen.

[5] wegen allzu eifriger Empfehlung La Rivières, dessen Position in Frankreich nicht ganz objektiv dargestellt worden sei.

Heben Sie die «20 Seiten» von Ihrem Freund[1] für diejenigen auf, die sie gelesen haben, und lassen Sie sie nicht * * * lesen; die Abschrift ist verbrannt worden, wie Sie es in Ihrem Brief wünschten, den ich im Original und in der Abschrift gelesen habe. Ich werde ganz bestimmt gegen Ende Januar nach Petersburg zurückkehren, und ich freue mich schon jetzt darauf, den Renner, seinen Anlauf, den Gesetzgeber und die Büste desjenigen zu sehen, dessen Name, Antlitz und Werke, trotz seiner, auf die Nachwelt kommen werden.[2]

Katharina.

10. Katharina II. an Falconet.

[Petersburg], den 16. Mai 1768.

Lieber Herr Falconet, ich entschuldige mich bei Ihnen, daß ich Ihren Brief mehrere Tage habe liegen lassen, ohne ihn zu beantworten; hören Sie die Wahrheit und seien Sie böse, und dann werde ich Ihnen antworten: Sie sind kein Freund von Wahrheiten. Herr Betzky hat mir Ihren Brief zurückgegeben, ich habe ihn am folgenden Tage beantworten wollen und habe es vergessen; dann kamen Geschäfte dazwischen, und den Tag darauf sagte ich mir: es soll am nächsten Tag geschehen, und am nächsten Tag hatte ich einen Fieberanfall, während dessen ich den Entschluß faßte, Ihnen zu antworten, aus Furcht in die andere Welt zu spazieren und Sie in dieser hier zurückzulassen, die so wenig von meiner Art zu handeln erbaut ist. Hören Sie: lassen Sie die Statuen des «buen retiro»[3] und die des Marc Aurel und die schlechten Einreden der Leute, die nichts davon verstehen, und gehen Sie Ihren Weg; Sie werden hundertmal besser tun, ihrem Eigensinn zu folgen — gestatten Sie mir diesen Ausdruck, ich lege keine üble Bedeutung hinein — als wenn Sie dem schlecht angebrachten Raisonnement zuhören oder ihm zuviel Bedeutung zulegen; Sie haben mir gesagt, Sie würden Ihr kleines Modell verhunzen, das doch so schön ist; ich halte mich daran, Sie sind ein Mann von Wort und ich glaube Ihnen hierin. Ich sehe keinen Grund, warum Sie Herrn Diderot nicht den beiliegenden Brief schicken

---

[1] Vergl. Brief Nr. 8.

[2] Falconets Büste von Marie-Anne Collot (s. d. Titelbild).

[3] Betzky hatte Falconet auf die Vorbilder des Marc Aurel und der Reiterstatue Philipps II. von Pietro Tacca hingewiesen. Falconet lehnte jedes Vorbild ab. Die Worte in seinem Brief «Les anciens ne sont pas si absolument nos maîtres, n'ont pas si bien tout fait, qu'il ne reste encore quelque chose à faire aux modernes» sind ein Vorspiel seines kritischen Feldzuges gegen den Marc Aurel (s. den folgenden Teil).

wollen, einzig der Vorschlag «auf sechs Monate» ist hart, Sie würden dann in mir das Bedauern erregen, diesen Mann kennen gelernt zu haben, ohne von seinen Kenntnissen Nutzen ziehen zu können. Adieu, leben Sie wohl, meine Empfehlungen an die intelligente Bestie. Haben Sie den Reiter schon eingekleidet? Sagen Sie mir, bitte, wenn Sie einmal Lust dazu haben, ob man eine gute Marmorbüste von Heinrich IV. und dem Herzog von Sully haben kann: ich vergehe vor Verlangen sie zu sehen; hat Mad. Collot sie niemals im Traum gesehen und ist es unmöglich, daß ihr das mal passiert, aber vor allem, es darf Ihnen keine Ungelegenheiten machen: ein «nein» als Antwort wird gut aufgenommen werden.[1]

11. Falconet an Katharina II.

Petersburg, den 28. Juni 1768.

Madame!

Wenn Ihre Kaiserliche Majestät Herrn Guillaume gefragt hätte, was man Herrn von Voltaire schicken solle, so würde Herr Guillaume geantwortet haben: «eine schöne gestickte Tapete mit Laubwerk oder Figuren, um ihm Auge und Geist zu erfrischen.» Aber da der Geist des Herrn von Voltaire nicht sehr traurig und sein Auge nicht sehr stark ist, so würden die schönen Farben der Tapete ihre Wirkung verfehlen. Ein Marmorkopf Ihrer Majestät von Mlle. Collot (z. B. der mit dem Schleier) wäre sicherlich [auch] ein der Kaiserin und des Dichter-Philosophen würdiges Geschenk, vorausgesetzt natürlich, gnädige Frau, daß Sie es passend finden und daß Sie die Logik des guten Guillaume billigen.[2]

Wenn man Medaillen schlägt gelegentlich des neuen Gesetzbuchs und wenn diese Medaillen an alle Welt verteilt und bekannt sein werden, warum sollte da die Ausführung der Bronzestatue Ihrer Majestät Schwierigkeiten finden?[3] Da diese Medaillen dasselbe darstellen sollen, wie das Bronzedenkmal, so müssen sie nach demselben entworfen werden, wie es gebräuchlich ist. Es wäre nicht nötig

[1] Die beiden Büsten wurden von der Collot unternommen, wie Falconet im folgenden Brief meldet; J. B. Lemoyne verschaffte ihr von Paris aus die Vorlagen, Masken etc. In demselben Brief erzählt Falconet, daß Lemoyne sein Grabmal des Kardinals Fleury und die beiden Kapellen F.'s in St. Roch «malen lasse».

[2] d. h. Geist und Auge Voltaires zu erfrischen.

[3] Bezieht sich auf Falconets Projekt, das durch Betzkys Intriguen vereitelt wurde (s. oben S. 59).

zu warten, bis die Bronze gegossen ist, man würde sie nach meinem Modell herstellen. Vielleicht erlebe ich noch den schönen Tag, wo ich einige dieser Medaillen in Händen halte, die die verschiedenen Ereignisse der Regierung Katharinas der Zweiten verewigen.

Ich weiß nicht, wie der Gedanke der allegorischen Schlange [am Denkmal Peters d. Gr.] Ihrer Majestät vorgestellt worden ist, und ob Sie nicht den Erfinder falsch verstanden haben. Aber schließlich ist meine gestrige Erklärung nicht gemißbilligt worden.[1] Ich füge hinzu oder wiederhole vielmehr, indem ich meine geringe Einsicht stets unterordne, daß diese Allegorie, ohne Mißdeutungen ausgesetzt zu sein, dem Gegenstand erst die ganze Kraft gibt, deren er fähig ist und die er vorher nicht hatte. Ein einfaches, klares, ausdrucksvolles Sinnbild außer Acht lassen, heißt seinen Gegenstand verfehlen.

Ich habe weder Pulver noch Kanonen, und heute ist der Jahrestag der glücklichen Regierung der Philosophie.[2] Mein Glückwunsch ist ganz einfach, ganz demütig, ganz ohne Artillerie, aber deshalb nicht weniger kanonisch, da er aufrichtig ist, da er ganz von Herzen kommt, und da die Kaiserin dessen gewiß ist.

12. Falconet an Katharina II.

Petersburg, den 30. Juni 1768.

Ihre Kaiserliche Majestät haben mich gefragt, ob die Medaillen der Allegorie entbehren könnten oder wie es möglich zu machen wäre, daß man sie entbehrte. Die Medaillen sind die Erinnerungszeichen an ein Ereignis, das durch sie auf eine Weise charakterisiert werden muß, die den Erklärern, vor allem den Zeitgenossen, möglichst wenig Arbeit macht.

Ich habe eine Medaille oder vielmehr einen «jeton», der bei Gelegenheit der Heirat Ludwigs XIV. geschlagen wurde. Auf der einen Seite ist der Kopf des Königs und der Königin, die sich anblicken; auf der andern ein Feld, das ein sanfter Regen befruchtet. Die Devise lautet: Non lotor alter. Es gibt nichts Einfacheres und Bezeichnenderes. Die «Doktoren» in der Kunst der Numismatik hätten

---

[1] Die von den Pferdehufen zertretene allegorische Schlange, die zugleich einen technischen Zweck als einzige Stütze für das kühne Gußwerk erfüllt, ist erst später von Falconet hinzugefügt worden. Auf der Zeichnung Lossenkoffs (Nancy) findet sie sich noch nicht.

[2] Thronbesteigung Katharinas.

nicht verfehlt, eine mit allen ihren Attributen ausgerüstete Frau hinzustellen, die sie «Die Fruchtbarkeit» genannt hätten, dazu eine andere, genannt «Der Glaube» oder «Die eheliche Treue» etc. etc. Der Verfasser meiner Medaille hat sich ganz anders aus der Affäre gezogen, mit einem kleinen Regenfall. Er scheint selbst mit dem Beispiel [das er gibt] die Vorschrift [für alle] vereinigt zu haben, indem er schrieb, man brauchte nichts weiter: non lotor alter.

Das ist, wenn ich meine Meinung äußern darf, die beste Art und Weise, Sinnbilder zu behandeln. Man sollte diese verwirrenden allegorischen Figuren einschränken und möglichst ganz unterdrücken; dieser unfruchtbare Ueberfluß, der stets die Routine verrät, ist selten ein Zeichen des Genies. Es gibt wenig Produktionen in den Aversen, wo man sagen könnte: das ist ein Gedanke. Wäre das nicht [schon] ein Grund, gegen die trivialen und zweideutigen Mittel zu wüten, um gewisse gelehrte Leute zu veranlassen, weniger töricht zu sein?

Ist der Vorwurf einer Medaille historisch, so heißt es den geschichtlichen Vorgang darstellen; das gibt ein Bild. Ist Allegorie dabei notwendig, so drückt sie durch Sinnbilder aus, die eine allgemeine Bedeutung angenommen haben: es gibt so viele! Schöpft sie aus eurem Gegenstande selbst, er wird sie euch immer liefern, wenn ihr sie zu finden versteht, ohne daß ihr zu den figürlichen Sinnbildern Zuflucht zu nehmen braucht.

Das Amt eines «Dessinateur du cabinet» des Königs von Frankreich war vakant. Man schrieb eine Konkurrenz aus, um die Stelle zu besetzen. Die schöngeistigen Bewerber strengten sich nach Kräften an. Die schönen Damen, die dies oder jenes darstellten, wurden nicht gespart. Das Thema war: die Genesung des Königs. Meissonnier [1] zeichnete die schöne Treppe der Orangerie von Versailles: oben wurde ein Teil des Schlosses sichtbar, hinter dem die aufgehende Sonne aus Wolken hervortrat, die sie zerstreute. Meissonnier wurde ernannt.

. . . . Das ist es, was ich mit mehr Scharfsinn oder mehr Muße Ihrer Majestät in Ihrem Kabinett gesagt hätte, als Sie mir von Allegorien sprachen. Wenn ich mich in dem kühnen Verlangen, meine Meinung zu äußern, geirrt habe, so werde ich mich aufrichtig ärgern, denn ich liebe die einfachen Ideen, die oft viel mehr sagen als die komplizierten und weithergeholten.

---

[1] Juste-Aurèle M. (1695—1750).

13. Katharina II. an Falconet.

Petersburg, den 14. Februar 1769.

Lieber Herr Falconet, ich habe weder direkt noch indirekt vom Projekt Pochels[1] reden hören, aber wie es sich auch damit verhalten mag: meine Meinung ist, daß niemand in Rußland Herrn Falconet beunruhigen, und daß sein Atelier und seine Wohnung ihm gehören sollen, bis er sagt: ich will sie nicht mehr. Indessen, ich glaube nicht, daß die Pochel, die Michel wagen werden, dieses Projekt vorzuschlagen, das nicht ohne mich ausgeführt werden kann; sie wissen, ganz unzweideutig, daß ich den einen für einen Intriganten, den andern für einen Blutsauger halte. Doch abgesehen davon: sobald Sie sagen: ich will weder die Wohnung noch dies Atelier mehr, so müssen sie kassiert werden, weil auf der Polizei seit 5 Jahren ein von mir unterzeichneter Plan für ein besonderes Gebäude liegt, das auf diesem Platz erbaut werden soll, und weil auf diesem Plan ausdrücklich gesagt ist, daß kein Holzgebäude auf dem Platze errichtet werden darf. Man kann diesen Plan wohl während einiger Zeit ignorieren, wenn es sich um die Statue eines großen Mannes handelt, die von einem großen Künstler geschaffen wird, aber man wird ihn nicht für das Theater eines Unternehmers außer Acht lassen, auf die Gefahr hin, an ein ganzes Stadtviertel Feuer zu legen. Also seien Sie ruhig, so lange ich wache.

Als ich das Billet vorgestern geschrieben hatte, habe ich es in meiner Zerfahrenheit unter einem Haufen von Wischen liegen lassen, in dem ehrlichen Glauben, ich hätte es Ihnen geschickt.

Sonnabend Morgen.

14. Aus einem Brief Falconets vom 10. Juni 1769.

. . . . Puget, unter den ausgezeichneten Bildhauern seines Jahrhunderts der größte, hat für Ludwig XIV. die Gruppe des Perseus und der Andromeda und den Milon von Croton geschaffen, Meisterwerke der Skulptur. Einige Ehrenmänner sagten dem König, daß dieser Bildhauer aus der Provinz (er stammte aus Marseille) nicht verstünde, eine Figur zu komponieren, und diese bewundernswerten Werke wurden in Magazine eingesperrt, aus denen sie erst nach dem Tode der Leute, die sie dort hingebracht, hervorgezogen wurden. Puget hatte etwas von meinem Natureil, er konnte sich bei Dummköpfen

---

[1] Theaterunternehmer, der seine Bühne in der Nähe von Falconets Atelier aufschlagen wollte.

und Bösewichtern nicht beliebt machen: das ist die Aehnlichkeit zwischen uns. Jedoch er war ein Meister in seiner Kunst; das ist der Unterschied.

15. Katharina II. an Falconet.

Petersburg, den 17. September 1769.

Lieber Herr Falconet, in dem Moment, als ich mich gestern in die Kutsche setzen wollte, um aufs Land zurückzufahren, wurde mir Ihr Brief übergeben; bis zu diesem Moment war ich «unzugänglich» dank dem Tedeum,[1] der Repräsentation und anderen Zudringlichkeiten. Ich zweifle keinen Augenblick an dem Anteil, den Sie an der Beförderung der Muselmänner in die andre Welt nehmen; die haben einen gehörigen Klaps bekommen. Die Freunde der Türken werden jetzt ihre Zuflucht zu dem alten Spiel nehmen, das sie bei solchen Gelegenheiten immer gespielt haben: sie werden sich stellen, als ob sie an unsern Sieg nicht glaubten, und werden deswegen innerlich nicht weniger wüten; meinetwegen, jedem sein Teil! Wir werden deswegen nicht minder unseren Weg fortsetzen, Sie und ich: Sie werden ein schönes Pferd schaffen trotz der bösen Reden Ihrer Neider, die Sie nicht beneiden würden, wenn Sie mit Ihnen Mitleid hätten; also lassen Sie sie reden! Solche Leute muß es auch geben, und sie beweisen Ihnen nur, daß man Respekt vor Ihnen hat. Ueberwinden Sie alle Hindernisse, und lachen Sie über das Uebrige. Die Hindernisse sind in dieser Welt dazu da, um von den tüchtigen Leuten weggeräumt zu werden, und so ihren Ruhm zu steigern; das ist das Los der Hindernisse. — Was sind das für Besorgnisse, die Herr Diderot hegt, und von denen er nicht sprechen will? etwa wieder irgend eine Verfolgung? Wie schön könnte er die vermeiden, wenn er sich verpflanzen wollte, ich wünschte es für ihn und Sie und auch für mich. Sie zweifeln doch gewiß nicht daran, daß ich alles tue, was in meinen Kräften steht, um es Ihnen bequem zu machen, sei es in geistiger oder in menschlicher oder in künstlerischer Beziehung. Wenn Mlle. Collot lieber mein Porträt machen will, als das Voltaires, gut — ich bin einverstanden, aber da die Jahreszeit schon sehr vorgerückt ist, so fürchte ich, man müßte sich zu sehr beeilen, wenn man es noch in diesem Jahr [an Voltaire] schicken wollte, und Sie wissen, daß ich es gern vermeide, jemanden zu treiben, der so tätig ist wie Mlle. Collot und so Tüchtiges leistet.

---

[1] Für einen Türkensieg.

16. Falconet an Katharina II.

Petersburg, den 14. August 1770.

.... Ich habe auf die Basis der Statue folgende kurze Inschrift gesetzt: Petro Primo | Catharina Secunda | posuit: «Katharina die Zweite hat sie Peter dem Ersten errichtet.» Ich wünschte, daß niemand seinen Witz aufwendete, um diese Inschrift zu verlängern.

Das ist Lapidarstil: der einfachste und beste, wie ihn die Alten für die Inschriften an ihren Denkmälern verwendet haben. Allein, dank den subalternen modernen Schöngeistern, macht man heute Inschriften nach dem Metermaß, wo man keine Redensarten spart, während ein geniales Wort genügte. Beweis dafür ist eine Reimerei, die Ihre Majestät, glaube ich, kürzlich gesehen haben: der Text war lateinisch mit der französischen Uebersetzung daneben.

Wenn jedoch die vier Worte, die ich [einstweilen] nur für den Stich bestimmt habe, Ihnen, gnädige Frau, nicht gefallen sollten, so möchte ich Sie gehorsamst bitten, mir Ihre Absichten mitzuteilen, und ich glaube, wir werden, ohne daß wir die Gelehrten herbeirufen, selber gelehrt genug sein, um jene Worte zu rektifizieren.

17. Katharina II. an Falconet.

Petersburg, den 18. August 1770.

Lieber Herr Falconet, glauben Sie nicht gleich, weil ich Ihnen seit drei Tagen nicht geantwortet habe, daß ich hochmütig oder faul geworden bin seit der Schlacht bei Kagoul. Ich habe eine häßliche Migräne gehabt, die mich daran verhindert hat. Ich freue mich, daß die Herren Roitiers [1] zufrieden sind; ich bin es auch mit einem Dutzend Vermeils, die ich vor einem Monat aus Paris bekommen habe. Es sind jedoch zwei Leuchter darunter, die in der Zeichnung nicht schön sind. Diese Stücke haben mich in der Meinung bestärkt, daß menschliche Figuren niemals als Ornament auf Suppentellern verwendet werden sollten. Befürchten Sie nicht, daß ich auf die geschmacklosen Inschriften verfalle, die kein Ende haben: ich habe die, die Sie erwähnen, nie bis zu Ende anhören können. Ich halte mich an die in vier Worten .... Wenn Sie finden, daß der geschnittene Stein von Herrn Guay mit 100 Louis bezahlt ist, so sagen Sie es Herrn Betzki, damit er für die Absendung des Geldes Sorge trägt. Ich grüße Peter den Großen und seinen Bildhauer. Adieu, lassen Sie es Sich gut gehen.

---

[1] Pariser Juweliere und Goldarbeiter, die ein Tafelservice nach Falconets Zeichnungen für die Kaiserin ausgeführt hatten.

18. Aus Briefen Falconets.

«Die Statue [Ludwig XV. von Bouchardon] in Paris hat fünf Millionen livres gekostet, die [Friedrichs V.] in Kopenhagen drei Millionen, ohne die Pension des Herrn Saly; die unsrige, die fast vollendet ist, hat noch nicht mehr als zwei Millionen gekostet, einbegriffen den Transport des Steins, der fast 250 000 livres gekostet hat.» [Betzki hatte die Forderung des von Falconet engagierten Gießers Sandoz als zu hoch abgelehnt und dadurch eine zweimonatliche Verzögerung der Arbeit verschuldet.]

«M. Soufflot hat mir die Stiche von der Kirche Ste. Geneviève [Pantheon] geschickt, die er in Paris baut, und auch von den Gebäuden, die er in Lyon errichtet. Ihre Majestät kennen vielleicht den Stich von Ste. Geneviève nicht, da die Platte noch nicht vollendet ist. Deshalb nehme ich mir die Freiheit, Ihnen denselben zu schicken, wie ich ihn eben von Herrn Soufflot erhalte, der zwei Exemplare in die Rolle gelegt hat» (1776).

. . . . . . «Die «Notes sur Julien» und das «A, B, C» sind kühne Schwertstreiche der Vernunft, abgesehen von den fortwährenden Wiederholungen und einigen Ungenauigkeiten. Voltaire, du bist am Ende, aber deine Fackel verlöscht nie! Wird ihr Licht nicht, wenn es zu nahe kommt, die heilsame Ordnung der Gesellschaft versengen? Es ist leicht, den Fanatismus und die Dummheit zu zerstören; aber, meine Herrn, was werdet ihr an die Stelle setzen? Vergeblich predigt ihr einen schwächlichen Atheismus. Der grobe Verstand des Dummkopfes, der seinen Gott nicht mehr innerhalb der Mauern sieht, wird sich nicht mehr vorstellen können, daß es einen gibt. Und wenn er erst dahin gelangt ist, nicht mehr an ihn zu glauben — wer sagt euch, daß er noch an seinen Souverän glauben wird? Und der Verfolgte, der von einem ungerechten und grausamen Herrn geschlagen wird — wer bürgt euch dafür, daß er sich nicht grausam rächen wird, um sich von den Kränkungen zu befreien, für die er keine Entschädigung in einem anderen Leben erhoffen kann? Wenn schon ein feuriges Pferd nicht immer durch den Zügel gebändigt werden kann — wer wird die wilde Bestie bändigen, die keinen mehr haben wird? Nicht allen ist erlaubt, alles zu wissen.» 8. Mai 1769.[1]

---

[1] Falconet ahnte nicht, daß er selbst noch den Ausbruch des Brandes erleben würde, den er hier zwanzig Jahre vorher prophezeit.

ZWEITER TEIL

FALCONETS SCHRIFTEN

«Parler d'un art, en écrire même en très-bon style, — et s'y connaître, sont des choses absolument différentes.» *Falconet, Oeuvres I, 136.*

«Voilà le danger de ces critiques hazardées et annoncées d'un ton magistral. Elles obscurcissent, elles pervertissent le jugement d'un lecteur séduit par le style. On trouve une décision toute faite, on l'adopte d'autant plus volontiers, que l'Auteur est reconnu pour éloquent, pour homme d'esprit, et qu'il entretient la paresse de ceux pour qui il ecrit. Peu de ses lecteurs disent: «mais pour savoir s'il a raison, il faudroit voir l'objet qu'il censure, et ne pas s'en tenir en un homme qui parle, qui parle, qui parle.»

Falconet, Oeuvres VI, 226.

EINLEITENDES

DIE Goethesche Mahnung «Bilde, Künstler, rede nicht!» ist von Niemandem ernster befolgt worden als von den bildenden Künstlern. Daß diese historische Tatsache in der Psychologie der Künste selbst begründet ist, und daß das Verlangen sowohl wie das Vermögen, sich in Worten zu äußern, bei den Musikern und Dichtern stärker ausgebildet sein muß, kann hier nicht erörtert werden. Die beiden großen Ausnahmen, Lionardo und Dürer, fallen nicht unter das Gesetz, da bei der Konstatierung allgemein gültiger Tatsachen das Durchschnittsmaß zu Grunde gelegt werden muß. Bei der Seltenheit, mit der sich bildende Künstler über die ästhetischen oder technischen Grundlagen ihrer eigenen Produktion geäußert haben und noch zu äußern pflegen, ist man in unsern Tagen doppelt aufmerksam und dankbar für jede literarische Aeußerung, die aus diesen Kreisen hervorgeht.

Im achtzehnten Jahrhundert, dem Jahrhundert der Literatur, dachte man anders, und speziell in Frankreich, dem Lande der höchsten literarischen Formenkultur, war man wenig geneigt, neben den blendenden und formvollendeten kunsthistorischen oder ästhetischen Raisonnements der Literaturgrößen, aus bloßem Interesse an der Sache, sich mit den undisziplinierten und unmelodischen Satzgefügen eines bildenden Künstlers zu befassen. Dem typischen Franzosen konnte damals ebensowenig wie heute eine noch so tiefe Weisheit zugänglich gemacht werden, wenn sie sich nicht in einer tadellosen Gewandung präsentierte. Und ebenso ließ umgekehrt der Glanz der Außenerscheinung nur zu oft in ihm die Kritik über den inneren Gehalt ver-

stummen.[1] Nicht zufällig hat das Rokoko, der Stil des äußeren Scheins und der höchsten dekorativen Reize, in Frankreich seine Wiege. Nicht zufällig werden hier die Salonkritiken Diderots, diese Meisterstücke gallischen Esprits trotz ihres oft wahrhaft entmutigenden Dilettantismus bis auf den heutigen Tag gern gelesen und oft zitiert, während die an Sachkenntnis und Kritik weit überlegenen, literarisch freilich fast wertlosen Schriften seines Freundes Falconet bei allem Ansehen, das der Künstler noch heute genießt, völlig vergessen sind.

Falconet war, trotz seiner Baigneuse und der Sèvres-Figürchen, ein Mann, dem das Rokoko wesensfremd war. Wie er nie die Umgangsformen der Zeit sich zu eigen gemacht, wie er auf dem Parkettboden, auf dem seine Genossen sich so heimisch fühlten, stets eine schlechte Figur abgab, so hat er sein Eigenstes weit stärker in den Werken ausgesprochen, die wir als nicht «zeitgemäß» ansehen mußten, als in den beliebten Marmor- und Porzellanfiguren, auf denen sein Ruhm damals und heute beruht. Die Früchte seines Alters endlich, seine Schriften, sind die denkbar stärkste Opposition gegen die neuen Ideale der Zeit. Ihr Charakter ist durchweg polemisch; die Resultate vorwiegend negativ. Zwei Feinde sind es vor allem, die der in den ersten Blütezeiten des neuen Klassizismus schreibende Künstler bekämpft: die kritiklose Vergötterung der Antike und die dilettantische Kunstschriftstellerei in Vergangenheit und Gegenwart, von Plinius und Cicero bis auf Voltaire, Winckelmann und Lessing.

Die Schriften Falconets umfassen sechs Bände, die sich aus verschiedenen Einzelschriften allmählich zur Sammlung der «Oeuvres» gestalteten. Ein ziemlich komplizierter Prozeß des Ausscheidens und Hinzufügens einzelner Aufsätze, sowie der Zusammenstellung und Auflösung von Gruppen ergibt sich, der hier nicht philologisch verfolgt werden soll, da es sich nicht um literarische Kunstwerke handelt. Die hauptsächlichsten äußeren Daten sind folgende:

Nach Publikation verschiedener Einzelschriften, von denen die «Réflexions sur la sculpture» (1761), die «Observations sur la statue de Marc-Aurèle» (1771), sowie die umfangreichen, für sich wieder in verschiedenen Redaktionen vorliegenden Kommentare zu Plinius[2] die

---

[1] Hippolyte Taine hat das Fehlen einer großen dramatischen Kunst auf die vorwiegend dekorativ-rhetorische Richtung des französischen Nationalgeistes zurück geführt.

[2] Traduction des XXXIVe—XXXVIIe livres de Pline. Seconde Edition. Haag 1773. 2 Bände.

wichtigsten sind, erschien die erste Sammlung der Schriften unter dem Titel: «Oeuvres d'Etienne Falconet statuaire, contenant plusieurs écrits relatifs aux beaux arts, dont quelques-uns ont déjà paru, mais fautifs; d'autres sont nouveaux», Lausanne 1781. Auf diese typographisch schönste und zugleich vollständigste Ausgabe in sechs Oktav-Bänden folgten noch zwei gekürzte: die «Oeuvres choisies de Falconet» (1785) und die «Oeuvres diverses de Falconet, concernant les Arts» (1787) in drei Bänden; die beiden letztgenannten Ausgaben zeigen zum ersten Mal den Druckort Paris, während bisher sowohl die Einzelschriften als die erste Gesamtausgabe im Ausland (Holland und der Schweiz) erschienen waren. Endlich folgten, siebzehn Jahre nach Falconets Tode, von seinem Freunde, dem Pariser Verleger Dentu, herausgegeben und mit einer kurzen biographischen Einleitung von P. C. Levesque versehen, die «Oeuvres complètes d'Etienne Falconet, adjoint à Recteur de la ci-devant Académie . . . de Paris, Honoraire de celle de St. Pétersbourg» in drei Bänden, Paris 1808.

Obgleich diese letzte Ausgabe, zu der Falconet selbst noch mit dem genannten Herausgeber Vorberatungen gepflogen hat, die von ihm endgültig getroffene Auswahl seiner Schriften und vor allem die letzte Redaktion der seinerzeit viel umstrittenen Plinius-Kommentare enthält, habe ich mich doch entschlossen, für die folgenden Betrachtungen auf die erste, sechsbändige, Ausgabe von 1781 zurückzugreifen, einmal, weil sie die vollständigste ist und vieles enthält, was in der Ausgabe letzter Hand fehlt, dann, weil sie die einzige noch im Buchhandel vorkommende und auch außerhalb Frankreichs auf öffentlichen Bibliotheken vorhandene ist, endlich, weil für die kunstgeschichtlichen Gesichtspunkte die neue Redaktion der Plinius-Kommentare, die Falconet so sehr am Herzen lag, weniger in Betracht kommt, als die Resultate, die sich aus den übrigen Schriften für die künstlerische Produktion unseres Bildhauers und für die Kunstanschauungen seiner Zeit gewinnen lassen.

Falconet verwahrt sich bei verschiedenen Gelegenheiten dagegen, daß man seine schriftstellerische Tätigkeit als eine «literarische» ansehe. Er hat, wie sein Verleger berichtet, sich stets auf seinen «Dilettantismus» berufen, und in übertriebener Bescheidenheit sich dagegen gewehrt, «Bücher» zu schreiben. So knüpfen denn seine sämtlichen Aufsätze, außer der Erstlingsschrift, den «Réflexions sur la sculpture», stets an ein bestimmtes Objekt aus dem Bereich der Kunst oder der Literatur an und wollen als völlig kunst- und regellose «Bemerkungen» aufgenommen werden. Ihr Hauptzweck ist, den literarisch hervor-

ragenden, aber künstlerisch dilettantischen Schriften berühmter antiker und zeitgenössischer Autoren die literarisch anspruchslosen, aber fachmännisch begründeten Ansichten eines produzierenden Künstlers entgegenzusetzen. Die Aufstellung irgend eines ästhetischen Systems oder Kunst-Lehrgebäudes liegt Falconet völlig fern. Er verhält sich fast ausschließlich aggressiv und reißt mehr ein als er aufbaut. Dabei geschieht es oft, daß ihn sein heftiges Naturell auch gegen sonst von ihm hochverehrte Männer zu bewußter Einseitigkeit verleitet, doch ist der «ton tranchant», der ihm von seinen Gegnern so oft vorgeworfen wird, nie das Produkt der Selbstüberhebung, sondern nur der Begleiter einer rücksichtslosen Wahrheitsliebe, die über dem heißumstrittenen Objekt alle andern Rücksichten vergißt.

Sobald man sich den Schriften Falconets nicht in Erwartung einer interessanten «Lektüre», eines literarischen Genusses nähert, sondern sich die Mühe nicht verdrießen läßt, aus dem regellosen Durcheinander seiner von Anmerkungen und Exkursen aller Art unterbrochenen und überwucherten Betrachtungen sich ein Bild seiner Kunstanschauungen zu entwerfen, so ist man zu dem Geständnis genötigt, daß hier die Resultate einer durchaus einheitlichen und originellen Denkarbeit vorliegen, die im absoluten Gegensatz zu der fast allein herrschenden philosophisch-ästhetischen Betrachtungsweise der Zeit die rein künstlerischen Fragen in den Vordergrund stellen. In einer Epoche, wo die Selbständigkeit des künstlerischen Schaffens durch die literarische Verherrlichung fremder Vorbilder den Todesstoß zu empfangen sich anschickte, sucht der Schöpfer des Petersburger Denkmals mit aller Kraft die neuen Götter zu bekämpfen. In Vorahnung der großen Gefahren, die der bildenden Kunst durch die von allen Seiten übermächtig andrängenden klassizistischen Tendenzen drohte — Gefahren, deren ganzen Umfang er selbst damals nicht entfernt ahnen konnte — eröffnet Falconet seinen Feldzug gegen die kritiklose Verherrlichung der Antike. Zur Zielscheibe seiner Angriffe wählt er einerseits diejenigen antiken Kunstwerke, die ihr hohes Ansehen seiner Meinung nach nur der Tradition verdanken und vor einer historisch vorurteilslosen Kritik nicht bestehen können, andrerseits sucht er in den kunsthistorischen Schriften alter und neuer Autoritäten den Dilettantismus des nicht künstlerisch geschulten Urteils nachzuweisen und vor der unbedingten Nachfolge dieser Führer zu warnen.

1.

Die wichtigste und umfangreichste Schrift der ersten Gattung sind die

Observations sur la statue de Marc-Aurèle.[1]

Sie sind im April 1770, in der Zeit der langen unfreiwilligen Muße während der Vorbereitungen zum Guß des Petersburger Reitermonuments begonnen worden — zehn Jahre nach dem ersten schriftstellerischen Versuch, von dem später zu reden sein wird — und eröffnen die von nun an fast ununterbrochene literarische Produktion der siebziger und achtziger Jahre. Der Name Diderots steht auf dem Widmungsblatt. Die gemeinsame Beschützerin beider Freunde, Katharina die Zweite, war ihre erste Leserin.

Ein Motto aus Plinius — einer der wenigen Sätze, die aus den kunsthistorischen Schriften dieses Alten Gnade vor Falconets Augen fanden[2] — eröffnet diesen regellosesten aller seiner Aufsätze. Falconet selbst mag bei einem letzten Ueberlesen vor der Publikation die wenig stilgerechte Form und das wahllose Hin und Her gefühlt haben. Er entschuldigt diesen Mangel in einer kurzen Vorrede: nicht als «Lesebuch» will er diese Schrift seinen Lesern darbieten, er erhofft praktischen Nutzen für die Kunst aus seiner literarisch-dilettantischen Arbeit. Er ist sich der Bedeutung seines Unternehmens bewußt: «die Menge, die so gern gafft, ohne zu sehen» will er aufrütteln; er weiß, daß «die Schreier sich von allen Seiten gegen den Verwegenen auflehnen werden, der zu seiner eigenen Belehrung nachprüft, ob ein Werk, das fast allerorten für ein Meisterstück gilt, diesen Titel verdient.»

Seine These lautet: «Kopf, Hals, Schenkel und Beine des Marc-Aurel-Pferdes, seine Gesamtanlage und seine Gangart, sind ihres Ruhmes wenig würdig (Abb. 38).

«Ein bischen gut und ein bischen schlecht machen noch kein Meisterwerk aus, und gegen den Vorwurf der Pedanterie und kleinlichen Mäkelei sollte sich der Schriftsteller nicht zu verteidigen brauchen, der die Mängel dieser Antike aufdeckt. Ich besitze nicht die Schwäche, mich über die Fehler an einer guten Arbeit zu ereifern. Wer wüßte nicht, daß die äußerste Genauigkeit das Ideal der Dummköpfe ist? Aber die Fehler einer mittelmäßigen Produktion haben nicht das gleiche

---

[1] Oeuvres (Ausg. v. 1781) t. I, 157—348; dazu die Nachträge: t. II, 1—224.

[2] «Ut enim de pictore, sculptore, fictore nisi artifex judicare, ita nisi sapiens non potest perspicere sapientem.» Ep. X, 1.

Anrecht auf Nachsicht wie die eines Werkes ersten Ranges. Und nun gar, wenn der Fehler ein kapitaler ist, wenn er nicht durch irgend eine Schönheit gerechtfertigt wird, wenn er nicht der «Schlummer» eines großen Meisters ist: mit einem Wort, wenn er nicht das unvermeidliche Siegel menschlicher Unzulänglichkeit ist. Der Apoll von Belvedere und die Gruppe des Laokoon sind nicht frei von Mängeln — die Künstler wissen es wohl — aber man mache einmal einen Apoll und einen Laokoon mit ihren Mängeln.» Hier dagegen, bei der Statue des Marc-Aurel, «fehlt es fast ebenso sehr an Grazie,[1] wie an schönen Verhältnissen, an richtiger Bewegung und an Schönheit der Formen.»

«Das dem Pietro da Cortona zugeschriebene Wort, das angesichts des Marc-Aurel-Pferdes gefallen sein soll: «So geh doch vorwärts, weißt du nicht, daß du lebendig bist?» ist der enthusiastische Ausruf eines Moments und besitzt nicht genügende Autorität, um uns die Augen zu schließen, wenn das Werk existiert und dem Lobe widerspricht.» Ebenso wenig, meint Falconet, beweist die allgemeine Bewunderung, die der Marc-Aurel bei den Italienern bis auf die Gegenwart gefunden habe, irgend etwas für den wirklichen Kunstwert des Werkes: «Die blinde Ehrfurcht vor dem Altertum hat viele Irrtümer geheiligt.» Auf das Urteil der Liebhaber, die einer dem andern nachsprechen und sich auf ihren Reisen ihre Ansichten aus dem Cicerone holen, sei auch nichts zu geben. Der Platz, die Umgebung, die historischen Nebengefühle, leiteten dem Werk eine Kraft zu, die es für sich allein nicht besitze. «Es gibt gewissenhafte Reisende, die mit Interesse und Methode aufzeichnen, was sie gesehen oder gehört haben. Wie vielen Menschen aber ist durch derartige Bücher schon Urteil und Anschauung in der bildenden Kunst verdorben worden! Wenn man einen dieser «Catalogues raisonnés» besitzt, der von einem Schriftsteller verfaßt ist, der zu gefallen versteht, so hält man sich schon für einen Kenner. Es kommt einem nicht in den Sinn, daß dem Autor selbst, mag er seine Informationen genommen haben, woher er will, die elementaren Vorkenntnisse fehlen, und daß er den andern daher keine mitteilen kann. So hat das Vorurteil, die Unaufmerksamkeit, die Befangenheit des einen oder des andern einen Wall von Autoritäten gebildet, den man für unüberwindlich zu halten sich gewöhnt hat.»

«Alle Kunsturteile, die nicht auf Studium und Sachkenntnis beruhen, sind der Schwankung unterworfen. An der eigenen Person

---

[1] das Wort in der weiteren Bedeutung des französischen «la grâce» zu nehmen!

kann man beobachten, daß die Bejahung von heute fast immer eine sichere Verneinung für morgen bedeutet.» Der einzige Weg, zu einem sicheren Urteil zu gelangen ist die Vergleichung. Diese Möglichkeit ist in dem vorliegenden Fall an Ort und Stelle ausgeschlossen, denn gegen die Pferde der Dioskuren an der Treppe gehalten, ist das Pferd des Marc-Aurel ein Meisterwerk. Also bleibt nur der eine Weg übrig: «Die Natur zu befragen, die für den modernen Bildhauer die einzige Führerin auf diesem Gebiet sein darf.»

Nach längeren Exkursen aller Art geht Falconet zu einer sachlichen Kritik des Marc-Aurel-Pferdes über, die hier als der Kernpunkt seiner Ausführungen unverkürzt wiedergegeben werden mag.[1]

«Ein [lebendes] Pferd, dessen Bewegungsorgane gut proportioniert, gelenkig, leicht und so gestellt sind, wie es für die Tätigkeit, zu der sie bestimmt sind, am vorteilhaftesten ist, zeigt sicherlich dem Auge des Beschauers mehr Bewegung und physisches Leben als ein anderes von derselben Rasse, bei dem diese Dinge fehlerhaft sind. Nun aber verfolgt die Richtigkeit der Bewegungen, d. h. die [künstlerisch] richtige Wiedergabe der Stellungen, die das Tier in der oder jener Aktion nach den Naturgesetzen notwendig einnehmen muß, dasselbe Ziel, ganz gleich, welches die Stellung dieser äußeren Organe sein mag. Wenn diese Richtigkeit der Bewegung in einer Statue getroffen worden ist, so wird sie ihrerseits auch im Beschauer die Vorstellung der Aktion und des Lebens stärker hervorrufen als eine weniger vorteilhafte Form und weniger richtige Bewegungen. Und wenn in einem lebenden Wesen die Richtigkeit und Freiheit der Bewegungen sich mit einer vorteilhaften Gestalt vereinigt, so ist die höchste Naturschönheit erreicht. Sehen wir nun zu, ob unser Pferd dieses sichere Kennzeichen einer guten Konstitution hat, und um uns besser zu verstehen, bewilligen wir ihm eine bestimmte Gangart, die wir definieren wollen. Diese Gangart ist der «Schritt». Die Stellung der Hinterbeine stimmt dazu: das rechte ist entsprechend vom Körper abgestreckt und das linke stark unter den Bauch vorgezogen; der Huf ist schon aufgesetzt, der Fuß kann nur noch vom Platz, wenn er sich erhebt, um einen Schritt vorwärts zu machen.[2] Bis dahin stimmt alles so

---

[1] Ueber die Prinzipien der hier getroffenen Auswahl und der Uebersetzung vergl. die Einleitung.

[2] «Ein Pferd, das wie dieses hier, den Huf zuerst aufsetzt, nennt man «überköthend». Dieser Fehler, der schließlich eine Muskelsteifheit bewirkt, ist niemals der natürliche Zustand; er kommt von einem schlecht gepflasterten Stall oder von der Arbeit am Pfluge. Das Pferd muß im Schreiten seine Füße fest auf einmal und ganz flach aufsetzen.»

ziemlich. Aber da eine Uebereinstimmung, eine Beziehung der sich kreuzenden Bewegungen untereinander nötig ist, muß die Trittstelle des linken Vorderbeins, das die Vorhand stützt, in diesem Moment sich unter dem Bauch befinden, und das Bein muß eine schräge Linie bilden, die um mindestens 15 Grad von der Senkrechten abweicht. Das ist im vorliegenden Fall nicht beachtet worden: der Winkel, den die Linie des Beines mit der Senkrechten bildet, beträgt höchstens 4—5 Grad.

Sehen wir uns nun das andere Vorderbein an. Im «Schritt» erhebt sich der Huf des schreitenden Beines nur bis zur Mitte des anderen Schienbeins. Hier befindet sich der Huf des erhobenen Beines in der Kniehöhe des stehenden. Die übertriebene Bewegung des einen Gliedes und die Untätigkeit des andern ergeben sowohl unter sich eine Diskrepanz, als auch im Vergleich mit der Gangart der Hinterbeine. Sieht man denn nicht, daß das Pferd auf diese Weise mit den Hinterbeinen im vollen Schritt geht, während es mit den Vorderbeinen nur piaffiert?[1] Wie hat man nicht bemerken können, daß diese beiden Aktionen unmöglich zu gleicher Zeit vor sich gehen können, bei einem Pferde sowohl, wie bei irgend einem anderen lebenden Vierfüßler? Das wenigstens hätte man doch bemerken müssen, ehe man zu diesem Pferde sagte: Geh doch vorwärts, weißt du nicht, daß du lebendig bist?[2] Ich wette, daß es nicht vorwärts kann, da der Gebrauch, den es von den Vorderbeinen macht, im Widerspruch steht mit dem, was die Hinterbeine tun und diese aufhält.[3]

Die Beinstellung eines Pferdes, das im vollen Schritt geht, d. h. so wie die Hinterhand des Marc-Aurel-Pferdes, ist folgende: In dem Augenblick, wo der Fuß des einen Hinterbeines unter den Bauch vorgestreckt wird und aufsetzen will, befindet sich der Fuß des Vorderbeins auf derselben Seite so nahe daran, daß er ihn oft berührt.[4] Diese Annäherung findet mit größter Schnelligkeit in dem

---

[1] Kunstausdruck für das reitbahnmäßige Aufstampfen des Pferdes auf derselben Stelle.

[2] s. o. S. 92.

[3] «Michelangelo hat die Fehler wohl gefühlt, die ich hier aufdecke, als er den Sockel für die Statue machte: er hat ihm einige Zoll Neigungsfläche nach vorn gegeben; dadurch wird die Kruppe [Kreuz] hochgehoben, die Flanken gesenkt und unter dem stützenden Vorderbein ein tieferes Niveau geschaffen.»

[4] «Es gibt sogar Pferde, die bei diesem Uebergang die Vorderfüße streifen, indem sie mit der Spitze des Hinterhufs daranschlagen. Das Pferd des Marc Aurel dagegen setzt schon das Hinterbein auf, während das Vorderbein derselben Seite noch mehr als sechs Hufe davon entfernt ist: ein Irrtum, der den Gang des Pferdes unmöglich macht — und dennoch nicht bemerkt worden ist.»

Augenblick statt, wo das entgegengesetzte Hinterbein am weitesten vom Körper abgestreckt ist, und so immer abwechselnd in der Diagonale. Man bemerke auch, daß, wenn eines der Vorderbeine fast lotrecht aufsetzt, das Hinterbein derselben Seite sich noch nicht unter dem Bauch befindet, während grade das entgegengesetzte unter die Körpermitte gezogen wird, weil diese beiden entgegengesetzten Beine gleichzeitig schreiten (bei der Marc-Aurel-Statue ist das umgekehrt): und daß, wenn das aufsetzende Vorderbein seine diagonale Lage verläßt, dies nur geschieht, um sich zu erheben und vorwärts zu schreiten. Erst in dem Augenblick, wo eines der Vorderbeine am höchsten erhoben ist, ist das andere, aufsetzende am meisten geneigt: die natürliche und notwendige Bewegung aller Vierfüßler.

Ja, wird man sagen, das hätte aber als Skulptur lächerlich gewirkt, weil man nicht gewöhnt ist, bronzene Pferde so schreiten zu sehen. — Ich weiß nicht, ob die Wiedergabe der Wirklichkeit in der Skulptur lächerlich ist. Uebrigens ist man vielleicht nur nicht gewöhnt zu fordern, daß ein bronzenes Pferd wie ein natürliches schreitet. — Ja, aber die Statue hätte sich nicht halten können, wenn sie der Bildhauer so gemacht hätte, wie Sie es wünschen. – Ach, was Sie nicht sagen! Jenes zu gerade gestellte Bein ist eine Stütze, die er angebracht hat, um das Gewicht der Bronze zu tragen, und er hat garnicht ein Pferd darstellen wollen, das vorwärts schreitet. Dieser Bildhauer erscheint mir ein wenig steril in seinen Mitteln. Er hätte nur ein Pferd darzustellen brauchen, das sich anschickt loszugehen, und die Mechanik und die Wahrheit hätten sich in seinem Werk vereinigt. — Aber, wir wollen ein Pferd, das schreitet, und nicht eines, das sich nur dazu anschickt. — Nun, dann konstruieren Sie im Innern der Bronze ein Zugwerk und verbinden Sie mit einer Schnur die beiden Stützbeine: es hängt dann nur von Ihnen ab, daß Ihr Pferd wie ein natürliches zu schreiten scheint.

Ich weiß, daß manche Pferde nicht die Gangart haben, wie ich sie hier, nach sorgfältigem Studium, beschrieben habe: durch eine dem Naturgemäßen entgegengesetzte Gewöhnung haben sie sie eingebüßt. Der Tanz gibt uns graziöse Attituden, die man weder bei den Griechen noch bei den Türken und Chinesen kennt, die dafür vielleicht mehr als wir die natürliche Haltung bewahrt haben. Wir behandeln vielleicht auch unsere Pferde ein wenig zu schulmäßig, um ihnen das beizubringen, was wir Grazie nennen, und diese Grazie dürfte wohl nur trügerischer Schein sein. Wir Künstler, wird man sagen, sind weder Griechen, noch Türken, noch Chinesen. Das weiß ich wohl,

aber der Bildhauer, aus welchem Lande er auch stammen mag, muß das Natürliche in dem Natürlichen selbst sehen und niemals in der Mode irgend eines Landes. Er darf nur das Allgemein-Schöne im Auge haben, das zu allen Zeiten und in allen Ländern dasselbe ist, es sei denn, daß er eine Modeerscheinung als solche darzustellen hat. Aber zeigt mir in der Natur oder mit irgend einer von der Mode diktierten falschen Gangart ein Pferd, das ohne gelähmt zu sein, mit vier Beinen (wohlgemerkt mit allen vieren zu gleicher Zeit) schreitet wie das des Marc Aurel — und ich will mein Unrecht eingestehen.

Ich versteife mich nicht auf die massigen Proportionen des Pferdes, auf den schlechten und dicken Hals, noch auf die Grimasse, die ihm der Bildhauer zu geben beliebt hat, weil streng genommen ein noch so schlecht und fehlerhaft gestaltetes Pferd leben und sich betätigen kann, und weil viele Pferde mit diesen Fehlern noch möglich sind. Aber es handelt sich hier um ein schönes Pferd und sogar um ein möglichst schönes, bei dem die physischen Gesetze, die seine Bewegungen regeln, die wechselseitigen Beziehungen der Glieder untereinander, die Harmonie und Einheit des Motivs in allen ihren Vorzügen beobachtet sein sollen. Finden sich diese Vollkommenheiten in dem Marc Aurel vereinigt, den das ungebildete Volk «la statua del gran villano» zu nennen pflegt? Ich weiß nicht, ob der Spitzname sich auf den Reiter oder auf das Pferd bezieht, aber es ist wohl zu bedenken, daß die Italiener ein untersetztes stämmiges Pferd «cavallo villano» nennen.»[1]

Hier unterbricht Falconet seine Kritik, um sich zu einer längeren Polemik gegen Winckelmann, Mengs und andere Lobredner des Marc Aurel zu wenden. Diese von ihm selbst später aus den «Observations» losgelöste Partie soll an anderer Stelle besprochen werden, um hier gleich die sachlich näher zugehörige Ergänzung zu seiner Kritik des Pferdes anzuschließen, die er später unter dem Titel «Parallèle des proportions du cheval de Marc-Aurèle et de celles du beau naturel» veröffentlicht hat.[2] Nur ein paar Hauptsätze sollen hier herausgehoben werden.

Nach den Prinzipien, die u. a. auch Saly für seine Statue Friedrichs des Fünften in Kopenhagen aufgestellt und beobachtet hat, ist das Bewegungsmotiv des Marc Aurel-Pferdes nur dann zu erklären,

---

[1] Vergl. Jakob Burckhardts Urteil über das Pferd: «unförmlich» (Cicerone, 9. Aufl., I, 158), «gut gearbeitet und lebendig bewegt, an sich aber ein widerliches Tier, vielleicht einem Streitroß des Kaisers getreu nachgebildet» (I, 170).

[2] Oeuvres II, 1—28.

wenn man ihm die Unart vindiziert, mit der Vorhand zu «schlagen» (den Kopf zurückzuwerfen); denn andernfalls wäre der Vorderfuß viel zu weit vom Körper abgestreckt. — Ein Pferd in noch so schneller oder noch so langsamer Bewegung erhebt den Vorderfuß nie zu der fast absolut horizontalen Lage wie das römische Pferd.

Alles in allem: der Künstler kannte weder die Anatomie noch die Bewegungsgesetze des Pferdes.

Den Einwand, daß es sich bei den Proportionen des Marc Aurel-Pferdes um ein römisches Ideal handle, widerlegt Falconet mit einer Vergilstelle (Georgica III), die verlangt, daß ein schönes Pferd einen feinen Kopf, wenig Bauch, eine fette Kruppe und kräftig gewölbte Brust habe.[1] Noch achtzig Jahre vor dem Marc Aurel galt dieses Schönheitsideal, da Plinius diesem Kanon Vergils seine Zustimmung gibt,[2] und nicht anzunehmen ist, daß die Römer inzwischen ihre Anschauungen so stark geändert haben sollten. — In Frankreich habe schon Perrault seiner Zeit die gleiche Mißachtung dieser berühmten Antike mit den Worten bekundet: «La première fois que je vis cette figure, je crus que l'Empereur Marc-Aurèle montoit une jument poulinière [Zuchtstute], tant son cheval a les flancs larges et enflés; ce qui oblige ce bon Empereur à avoir les jambes horriblement écarquillées.» — Zweimal sei das Werk abgegossen worden (zu Zeiten Franz I. und Ludwigs XIV.) und habe in Paris wenig Beachtung gefunden. «Es scheint sein Los zu sein, daß es nur auf dem Kapitol imponiert wie so manche Actrice, deren Figur nur auf der Bühne täuscht, anders ausgedrückt: je größer der Nimbus, desto größer die Illusion. Nehmt an, daß das Pferd Lemoynes oder Bouchardons oder Salys auf dem Kapitol stände, und daß alle Jahr der römische Senat dem Kapitel von San Giovanni in Laterano einen Blumenstrauß als Huldigung und Zins für das alte Recht dieser Kirche auf diese Statue überreichte, und daß eigens der Posten eines «custode del cavallo» geschaffen würde. Und denkt euch andrerseits, daß das antike Pferd modern sei, daß es in einer kleinen Provinzstadt Frankreichs stände: und ihr werdet sehen, wie höchstens ein paar Durchreisende davon reden. Lemoyne aber und Bouchardon und Saly als «Antiken» auf das Kapitol gesetzt, würden ein unvergleichliches Meisterwerk geschaffen haben, «un cavallo da stupire!»

---

[1] . . . . Illi ardua cervix
Argutumque caput, brevis alvus, obesaque terga,
Luxuriatque toris animosum pectus.

[2] Forma equorum, quales maxime legi oporteat, quidem Virgilio vate absoluta est (L. 8 c. 42).

Daß Falconet hier nicht, wie es uns heute erscheinen könnte, einen Kampf mit Windmühlen unternahm, sondern daß die kritiklose Vergötterung des Marc Aurel-Pferdes als eines antiken Meisterwerks in der ganzen Kunstliteratur jener Tage (Winckelmann nicht ausgenommen) gang und gäbe war, zeigt die Aufnahme, die seine Angriffe auf dieses Idol bei den zünftigen Archäologen einerseits, bei den berufsmäßigen Kunstschreibern der Journale andrerseits, erfuhren. Falconet selbst war auf den Haß dieser von ihm leidenschaftlich bekämpften maßgebenden «Dilettanten» der Kunstkritik, von deren absoluter Herrschaft über das Urteil der gebildeten Menge wir uns heute kaum eine Vorstellung machen können, wohl gefaßt: im Bewußtsein der Ueberlegenheit, die der ausübende Künstler vor dem Urteil der Laien voraus hat, schloß er seine Betrachtungen über den Marc Aurel mit den Worten:

«Ich bin im Innersten überzeugt, daß man weit mehr den Fortschritt der Kunst als den einzelnen Künstler im Auge haben muß, wenn man die Schwächen oder die Schönheiten eines Werkes beobachtet. Die Regeln des gesellschaftlichen Anstandes bestimmen das übrige; diejenigen aber, die sie zu übertreten beginnen, verdienen Vorwürfe.[1] Vielleicht habe ich hier und da welche erhoben und mein leichter Tadel hat, anstatt sie zu bessern, nur noch mehr gereizt. Wie dem auch sein mag: man wird das Urteil über den Reiter von St. Petersburg[2] zu fällen haben und man wird es gerecht fällen: die Schande oder die Ehre werden schließlich dem zuteil werden, der sie verdient hat.»

---

2. Gegen den Dilettantismus der Kunstschriftsteller.

Einleitendes.

Man darf wohl mit Recht behaupten, daß in unseren Tagen, wo die Skepsis ihr Zerstörungswerk an allen Kunsttheorien und -systemen fast vollendet hat, es schwerer denn je ist, sich mit der Lektüre der ästhetischen und kritischen Schriften aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu beschäftigen, und wen die Pflicht länger an diese Arbeit fesselt, den überkommt allmählich beim Studium

---

[1] Anspielung auf den rohen Ton, den seine Gegner (Jaucourt u. a.) in ihren Kritiken über Falconets «Observations» und die Plinius-Kommentare angeschlagen hatten. Hiervon später.

[2] Damals noch unvollendet.

der Dubos, Batteux, Hagedorn, Mengs u. a. ein Gefühl, wie es etwa einen modernen Chemiker bei den Schriften eines mittelalterlichen Alchimisten beschleichen mag. Es führen keine Brücken von jenen ästhetischen Gesetzgebern, die mit ihren durch Spekulation und Abstraktion geblendeten Augen vor die Kunstwerke der Vergangenheit und Gegenwart traten und hochmütige Richtersprüche fällten, zu uns, die wir in jedem Kunstwerk einen Organismus erkennen, dessen innere Gesetzmäßigkeit wir zu erforschen haben. Die Wege zur Erkenntnis, die in beiden Jahrhunderten eingeschlagen wurden, sind diametral entgegengesetzte gewesen. Wie die reifere Kunstbetrachtung unserer Tage als eine der spätesten und schönsten Blüten angesehen werden muß, die sich gesetzmäßig aus der naturhistorisch-induktiven Richtung unseres Zeitalters entwickelt hat, ebenso ist die Kunstliteratur des 18. Jahrhunderts eine konsequente Folge der übermächtigen philosophisch-deduktiven Tendenz dieser Epoche gewesen, in der das Kunstwerk seine Existenzberechtigung vor dem Richterstuhl des Gedankens erbetteln mußte. Aufrichtige Wahrheitssucher freilich sind auch jene Schriftsteller mit wenigen Ausnahmen gewesen, und Charakteren von der Größe und Hoheit eines Winckelmann begegnen wir unter den Kunstschriftstellern des 19. Jahrhunderts nicht allzuhäufig. Dennoch, für das Wachstum der bildenden Künste ist ihre Tätigkeit mehr verhängnisvoll als segensreich gewesen. Die nicht berufsmäßigen Kunstschriftsteller, zu denen wir führende Geister der Literatur wie Voltaire und Diderot zu rechnen haben, trugen mit dem Heer der Tagesschriftsteller aus ihrem Gefolge nur dazu bei, die allgemeine Verwirrung noch zu steigern. Nehmen wir hinzu, daß die Rokokokunst, wie hier schon mehrmals betont wurde, das letzte Stadium eines unaufhaltsam sich abwickelnden Zersetzungsprozesses repräsentiert, der das Formengefüge der Renaissance seit dem Beginn der Barockzeit ergriffen hatte, und daß wir in einer Epoche des natürlichen Absterbens einer zweihundertjährigen Entwicklung stehen, so begreifen wir, daß gerade in dieser Zeit der Erschöpfung der künstlerischen Zeugungskräfte der Boden für außerkünstlerische literarische und politische Einflüsse so fruchtbar war. Die neuen Richtungen der sentimentalen Familienkunst eines Greuze und der heroischen Staatsaktionen der Davidschule wurzeln im literarischen und politischen, nicht im künstlerischen Leben Frankreichs.

Die Macht des geschriebenen Worts war ungeheuer in jenen Tagen. Die Menschen, die sich in ihrer ganzen moralischen und sozialen Existenz von Voltaire, Rousseau und Diderot leiten ließen,

konnten ihr Ohr nicht verschließen, wenn diese Männer sich auf Gebiete begaben, die sie wie so viele andere noch ferner liegende Reiche des Wissens mit der Macht ihrer Intelligenz zu erobern sich getrauten. Niemandem fiel ein, sie hier als Laien anzusehen. Das Zeitalter war durchaus polyhistorisch gesinnt. Das Gebot der Arbeitsteilung, das heute alle Forschung so eisern umklammert, existierte noch nicht. Die «Encyclopédie» war die Frucht dieser Geistesrichtung. In den Schriften ihres Begründers Diderot nehmen die naturwissenschaftlichen, mathematischen und medizinischen Abhandlungen einen beträchtlichen Raum neben den philosophischen und literarischen ein. Warum also sollte die Stimme dieses Mannes nicht auch gehört werden, wenn er über Kunstwerke sprach, zumal wenn es mit soviel Esprit und literarischem Geschmack geschah. Die Kritiken der «Salons», die Diderot von 1759 an regelmäßig erscheinen ließ, vertraten für das ganze gebildete Frankreich die Stimme der öffentlichen Meinung, und ein Wort des Lobes aus dieser Feder brachte den Namen des noch unbekannten Anfängers in den Mund von Hunderttausenden von Lesern weit über die Grenzen des engeren Vaterlandes hinaus.[1] Alle Welt sprach es nach, wenn Diderot den Pygmalion Falconets den Meisterwerken der Antike gleichstellte oder wenn Frankreichs größter Schriftsteller, Voltaire, die Gewänder Raffaels «mesquines» nannte.

Neben den großen Autoren, die wie der Verfasser des Siècle de Louis XIV. gelegentliche, oder wie Diderot jahrelang berufsmäßige Streifzüge auf das Gebiet der bildenden Kunst unternahmen, wirkten die gelehrten Archäologen vom Schlage des Grafen Caylus. Diese hatten so ziemlich alle Fühlung mit der lebendigen Kunst verloren und sich einer götzendienerischen Anbetung der Antike ergeben, durch die sie kritiklos in den größten, wie in den schwächsten Leistungen der alten Kunst die höchsten Offenbarungen aller Kunst überhaupt erblickten. Vereinigte sich in einem Fall, wie dem des Grafen Caylus, eine soziale Machtstellung auf Grund persönlichen Reichtums und Ansehens mit der antikomanischen Richtung ihrer Kunstbestrebungen, so ergab sich in zahllosen Einzelfällen ein direkt kunstschädlicher Einfluß, dessen hemmenden Tendenzen sich die wenigen nicht zum antiken Dogma schwörenden Künstler nur mit größter Mühe und fast immer vergeblich widersetzten.[2]

---

[1] Schon 1797 erschien eine Auswahl der Diderotschen Kunstkritiken in deutscher Uebersetzung (von Cramer).

[2] «Le plus cruel des amateurs» nennt Diderot Caylus einmal gelegentlich des Falls Bouchardon-Vassé-Pigalle.

Eine dritte Gruppe bildeten die philosophierenden Aesthetiker, die sich untereinander mit den Waffen der Logik und Dialektik bekämpften und denen es nie darauf ankam, ein persönliches Verhältnis zu den Kunstwerken zu gewinnen, die vielmehr die künstlerischen Einzelobjekte als Stützen ihrer mühsam errichteten ästhetischen Lehrgebäude benutzten und aus ihnen heraus oder in sie hinein zu lesen suchten, was ihren Zwecken dienlich schien. Zu keiner Zeit sind so törichte Fragen wie die nach der Rangordnung der Künste mit solchem unermüdlichen Eifer behandelt worden wie damals. Hin und wieder griffen sogar ausübende Künstler, wie der Maler Richardson oder selbst eine europäische Berühmtheit wie Raphael Mengs, in den Kampf ein. Es genügt, aus des letzteren «Betrachtungen über die Mahlerey» die folgenden Sätze zu zitieren, um den Charakter der Raisonnements über Fragen der bildenden Kunst zu kennzeichnen, die damals vom lesenden Publikum als maßgebend aufgenommen und in alle Sprachen übersetzt wurden: «Die Lippen von Raffaels Jungfrauen,» sagt Mengs, «haben alle einen kleinen Zug des Lächelns, um die Liebe und die Unschuld der Jugend auszudrücken; aber das verträgt sich nicht mit der wahren Schönheit;» oder aus derselben Schrift sein von ihm auch später immer neu variiertes, künstlerische Glaubensbekenntnis: «Es war der Periode der drei großen Maler vorbehalten, daß die Malerei durch Raffael, Correggio und Tizian, und die Bildhauerkunst durch das Genie eines Michel Angelo erweckt, sich bis zur Nachahmung der schönen und ausgewählten Natur erhob. Dies war die Entstehung des Geschmacks in der Kunst. Da die Kunst aber eine Nachahmung der ganzen Natur ist, die Natur aber durch ihren Umfang die Grenzen unseres Verstandes übersteigt, so konnten die Menschen sie in ihrer ganzen Allgemeinheit nicht umspannen. Die drei großen Meister teilten sich also in dieselbe . . . Derjenige von ihnen, der den wichtigsten und wesentlichsten Teil der Kunst besitzt, ist unstreitig der Größte; Raffael gebührt folglich wegen seiner Stärke im Ausdruck der erste Rang; Correggio der zweite, weil die Grazie die zweite Tugend der Malerei ist; Tizian kann nur auf den dritten Rang Anspruch machen, denn die Wahrheit ist in den Gemälden mehr ein Gesetz als eine Zierde. Alle drei aber sind große Meister, weil jeder einen wesentlichen Teil der Kunst besessen hat. Die größten aber von allen Künstlern bleiben doch die Griechen, weil sie, da das schöne Ideal den Gipfel der Kunst ausmacht, bei ihren Kompositionen alle nur möglichen Vollkommenheiten vereinigt haben»(!) — «J'ai entendu des gens d'esprit, je dis d'un esprit cultivé, dé-raisonner en peinture et

en sculpture, on ne saurait plus complettement», heißt es einmal bei Falconet (Oeuvres I, 177).

Inmitten dieser allgemeinen Haltlosigkeit, die ratlos «ins Blaue» redete, da ihr die soliden Grundlagen und Fachkenntnisse fehlten, von allen Seiten durch den üppig ins Kraut schießenden Dilettantismus eingeengt, der das fehlende Sachverständnis durch blendende stilistische Kunststücke zu verdecken suchte, konnte der Einzelne, dem es um die Sache selbst zu tun war, wenig ausrichten, zumal wenn ihm die Kunst der literarischen Inszenierung abging. Wir finden in Falconets Schriften verstreute und durch eine ungünstige Umgebung in ihrer Wirkung geschädigte Sätze, die von dem Namen einer bedeutenden literarischen Persönlichkeit getragen und in die richtige Beleuchtung gesetzt, eine tiefe Wirkung hätten hinterlassen müssen. Hier zunächst ein paar Proben allgemeineren Inhalts, ehe wir die einzelnen Angriffsobjekte seiner Polemik ins Auge fassen.

«Was soviel Zweideutigkeiten und Mißgriffe in unseren Kunsturteilen erzeugt, ist, daß wir die Gegenstände unseren Vorstellungen anpassen, anstatt unsere Vorstellungen an den Gegenständen selbst zu bilden. Die erstere Methode ist bequem und kommt unserer Ungeduld entgegen. Die andere ist langwierig und zu mühsam für unsere Faulheit.»[1] — «Stellt vor ein Gemälde oder eine Statue einen Liebhaber, der ein Mann von Geist ist, und einen Künstler, der sich auszudrücken versteht, so werdet ihr den Unterschied bemerken, der zwischen diesen beiden Richtern besteht: der eine wird in der Sache sich bewegen, der andere um sie herum.»[2] — «Die Gebildeten und die Leute «von Welt» werden ohne Zweifel so sprechen: «Wir haben ein Urteil über die Intentionen des Homer, des Corneille und Racine, wir wissen, bis zu welchem Grade ihre Nachahmung sich dem Vorbild nähert oder davon entfernt ist: warum sollen wir nicht ebensogut über die Intentionen und die Nachahmung des Malers und des Bildhauers urteilen? Dieser Trugschluß gehört zu denen, auf die man eigentlich nicht zu antworten brauchte, aber da er so oft wiederholt wird, so muß man denen, die ihn anwenden, sagen: Ist die Malerei ebensogut eure Sprache wie das Französische des Corneille und Racine, wenn ihr Franzosen seid? Ist euch die Skulptur ebensogut bekannt als die Ilias es sein kann, wenn ihr Griechisch versteht? Seht ihr nicht auch, daß der Dichter, der Redner, der Schriftsteller zu euch in der Sprache

---

1 Aus «Quelques idées sur le beau dans l'art» (Oeuvres V, 40 ff.).
2 Aus «Observations sur la statue de Marc Aurèle» (Oeuvres I, 299).

reden, die ihr redet, seit ihr auf der Welt seid? Die Vorstellungen, die sie in euch erwecken, sind die euren, die, die ihr gehabt habt, jetzt habt und haben werdet — ihr drückt sie aus wie sie. Ihr selbst seid in jedem Augenblick Dichter, Redner, Schriftsteller — mehr oder weniger, je nach dem Geist, der Methode, der Einbildungskraft, den Kentnissen, die ihr besitzt: aber da ihr nie weder Malerei noch Bildhauerei getrieben habt, ist euer Anspruch auf Kennerschaft auch nicht im entferntesten derselbe, auch wenn ihr vielleicht ein bischen gezeichnet habt; denn wir schätzen den kleinen Zeichenkursus, den man Kindern von guter Erziehung erteilen läßt, nicht sonderlich hoch ein. Dieser schwache Firnis ist bald verwischt; wenn er bliebe, wozu würde er führen? Man hat es noch nicht erlebt, daß die Kenntnis des Alphabets genügt hätte, um Homer, Shakespeare, Corneille und Racine zu lesen.»[1] — «Die schönen Erzeugnisse der Malerei und der Bildhauerei, insbesondere die antiken Statuen, können unter drei verschiedenen Gesichtspunkten betrachtet werden. Einmal als Belege für die Kenntnis des Altertums. Von dieser Seite gehören sie ganz und gar den Gelehrten, und selbst die Gelehrten ohne Geschmack haben einen legitimen Anspruch darauf, weil eine schlechte Statue, die ihnen zur Erläuterung eines Kleidungsstückes bei den Aegyptern, Griechen oder Römern dienen kann, ein Attribut einer Gottheit, ein Brauch usw. ihnen viel interessanter erscheinen wird als die schönste Darstellung des Nackten, die sie nichts lehrt. Die zweite Frage betrifft den Geist, den Ausdruck, das «Geziemende» [des Kunstwerks]; sie wendet sich an das Gefühl, das sich bei dem Literaten, dem Liebhaber finden kann und muß, und das sogar mitunter dem exaktesten Künstler fehlen kann — man kennt Beispiele dafür: «So mancher glänzt im Reimen, dem's an Verstande fehlt.[2] — Der dritte Gesichtspunkt betrifft die Frage nach der «Vollendung». Hier hat allein oder zu allererst der Künstler zu sprechen, weil er hier über klarere und reichere Einsicht verfügt als der Gelehrte, der Literat und der Liebhaber.»

Das waren Ansichten, die man im Frankreich des 18. Jahrhunderts zu hören nicht gewohnt war. Trotz der Resonanz, die sie in den Kreisen der Künstler fanden,[3] war das Vertrauen in die literarischen Autoritäten des Altertums und der Neuzeit durch jahrhunderte-

---

[1] a. a. O., 275.

[2] «Tel excelle à rimer qui juge sottement.»

[3] Der Kupferstecher Cochin, der gleichfalls schriftstellerisch tätig war, spendete Falconets Arbeiten enthusiastischen Beifall.

lange Gewöhnung zu fest eingewurzelt, als daß das Laienpublikum die revolutionäre Bedeutung solcher Sätze, wie die eben angeführten, hätte würdigen können. Falconet jedoch, der von der Wahrheit tief durchdrungen war, daß die wirklichen Ursachen der erschreckenden Urteilslosigkeit und Zerfahrenheit der allgemeinen Kunstanschauungen in diesem Glauben an die Lenai-Autorität der berühmtesten Kunstschriftsteller zu suchen seien, betrachtete es als die einzige Aufgabe seiner letzten Lebensjahre, an der Zerstörung dessen Wahns zu arbeiten.

Er zog nicht ungerüstet in diesen Kampf. Seit den frühesten Tagen geistiger Selbständigkeit daran gewöhnt, einen beträchtlichen Teil der täglichen Arbeitszeit, meist auch die Nächte, der Lektüre zu widmen, hatte er sich allmählich auf einen Höhepunkt literarischer Bildung emporgearbeitet, von dem aus er die Feinde im eigenen Lager anzugreifen wagen konnte. Mit einer weit über die Grenzen der Liebhaberei hinausgehenden Belesenheit in den lateinischen Autoren, die ihm jederzeit erlaubte, mit Zitaten aus den Quellen seine Ansichten zu stützen, verband er eine gediegene Kenntnis der modernen italienischen und französischen Autoren. Seine nahe Zugehörigkeit zum Kreise der Enzyklopädisten, sein Herzensbündnis, um im Stile Diderots zu sprechen, mit dem Haupt dieser Genossenschaft, führten seinem unermüdlichen Geist stetig neue Nahrung zu. Bald erkannten ihn philologische Autoritäten, wie der Plinius-Kenner Brotier, als ebenbürtig an, und selbst der von ihm mehrfach angegriffene Voltaire beruft sich gelegentlich einer Kritik des Moses Michelangelos auf das Urteil Falconets als eines «homme de lettres et de génie».[1]

Falconet eröffnet seinen Feldzug damit, daß er den sklavischen Respekt vor den im 18. Jahrhundert als unanfechtbare Autoritäten verehrten

Kunstschriftstellern des Altertums

vor allem Cicero und Plinius, auf seine Berechtigung zu prüfen unternimmt.

«Quelques passages de *Cicéron* qui prouvent, dit-on, qu'il étoit connoisseur en peinture et en sculpture» lautet der Titel einer dieser Schriften,[2] die hier

[1] Voltaire, Oeuvres (ed. Moland) XIX, 279.

[2] Oeuvres I, 77—144.

als Beispiel für alle anderen ähnlichen Charakters ihrem Hauptinhalt nach wiedergegeben werden soll:[1]

In Ciceros Reden finden sich zahlreiche Stellen, wo er zur stärkeren Färbung des Ausdrucks oder zur Bekräftigung seiner Beweisführung sich auf Beispiele aus dem Reich der bildenden Künste bezieht. In den Reden gegen Verres namentlich ist er durch das Thema selbst mehrmals gezwungen, sich auf dieses Gebiet zu begeben. Seit altersher ist Cicero dadurch in den Ruf eines Kenners gekommen, dessen Urteil für die Kenntnis der antiken Kunstwerke von Wert sei. Falconet bezweifelt, daß dieser Ruhm ihm zukommt. «Die Kunst der Anspielungen und Vergleiche beruht nicht immer auf einer wirklichen Kenntnis der Sache, deren man sich zum Vergleichen bedient.» Nach einer langen Reihe von Einzelbeweisen, die an Stellen aus den verschiedensten Reden Ciceros zeigen, daß es sich bei ihm tatsächlich nur um rhetorische Kunstgriffe handelt, die nicht im mindesten auf ein wirkliches Verständnis und künstlerische Bildung schließen lassen, legt Falconet den Finger auf einige Aeußerungen in den Verrinen, die allein schon genügten, die Frage auch ohne die vorangehenden Einzelbeweise mit einem Schlage zu erledigen. Wenn Cicero nämlich die Freude am Betrachten und Sammeln von Kunstwerken als «ineptias et oblectamenta puerorum» bezeichnet und fortfährt: «ego vero ad meam rationem usumque non estimo» (Verr. IV, 2 «de signis»), so spricht er sich damit selbst das Urteil. Ja, er zeiht sogar alle diejenigen der Torheit («magna stultorum familia»), die sich «allzusehr an Statuen, Gemälden, korinthischen Bronzen und prächtigen Gebäuden» erfreuen. Dies sei eine «Sklaverei», die eines freien Mannes nicht würdig sei. Die kunstliebenden hohen Beamten der römischen Republik, fährt er fort, behaupteten mit Unrecht, «sie wären die ersten im Staate». — «Ihr seid nicht einmal die ersten unter euren Mitsklaven. Denn, wie in jedem Haushalte diejenigen, die die Geschäfte des Abwischens, Abstäubens und Auffegens besorgen, nicht gerade zu den vornehmsten Bedienten gehören, so haben diejenigen, die sich begierig mit diesen Dingen, den Kunstwerken, beschäftigen, im Staate kaum den Anspruch

---

[1] Von den übrigen, deren wichtigste Sätze später in einer zusammenfassenden Betrachtung zitiert werden sollen, seien hier genannt: «Sur deux peintures de Polygnote» — «Sur deux ouvrages de Phidias» — «Discussion sur la Vénus de Médicis» — «Du tableau de Timanthe, représentant le sacrifice d'Iphigénie» — «Sur la peinture des Anciens».

auf den niedrigsten Grad der Sklaverei.»[1] — «Mit derselben Logik,» meint Falconet hierzu, «könnte einer behaupten: diejenigen, die sich der leidenschaftlichen Lektüre des Homer, Demosthenes, Cicero usw. hingäben, wären im niedrigsten Stande der Knechtschaft, weil ja die niedrigsten Diener die Bände abstäuben, die die Schöpfungen dieser großen Meister enthalten. Man wird etwas ärgerlich, wenn man sieht, wie der Fürst der Redner sich so weit vergißt, daß er schlechter argumentiert, als der geringste seiner Leute.» —

«Ich frage nicht danach,» so wendet sich Cicero gegen Verres selbst, «woher du die Kunstwerke bekommen oder sie genommen hast. Aber wenn ich dich sehe, wie du sie betrachtest und bewunderst und ein Geschrei darüber machst, so erkläre ich dich für einen Sklaven all dieser Nichtigkeiten. Nicht etwa, weil ich diese Dinge nicht auch schön fände. Ich habe auch ein Auge dafür. Aber ich sage, so hübsch diese Sachen sind, so dürfen sie für einen Mann nie zur Fessel werden, sondern nur als kindliche Spielerei[2] angesehen werden.» — Hier spricht der auf seine «virtus» stolze Römer, der trotz seiner politischen Größe ein Barbar geblieben und, wie es bei einem andern berühmten Landsmann, bei Seneca, heißt: «die Künste des Malers, des Bildhauers, des Ringers, des Kochs und des Salbenbereiters nicht mit den freien Künsten auf eine Stufe stellt, weil diejenigen, die sie ausüben, die Diener des Luxus sind, die für Geld arbeiten und sich zu Sklaven unsrer Vergnügungen machen» (Seneca, epist. 88). Dem widerspricht nicht, wenn Cicero seinen Freund Atticus mit der Ausschmückung seiner Bibliothek und Wohnräume mit plastischen Kunstwerken betraut, denn es handelt sich hier nicht um die Befriedigung eines höheren künstlerischen Bedürfnisses, sondern nur um eine zeitgemäße, «moderne» Dekoration im griechischen Geschmack.[3]

Daß einem Mann von der Denkungsweise dieses römischen Amousos auch das Verständnis für die tiefsinnige griechische Auffassung vom Wesen der Plastik abgehen mußte, ist klar. Es handelt sich um den bekannten, auch von Michelangelo variierten Gedanken («hyper-

---

[1] «At sumus, inquiunt, civitatis principes. Vos vero ne conservorum quidem vestrorum principes estis. Sed, ut in familia, qui tractant ista, qui tergunt, qui ungunt, qui verrunt, qui spargunt, non honestissimum locum servitutis tenent: sic in civitate, qui se istarum rerum cupiditatibus dederunt, ipsius servitutis locum paene infimum obtinent.»

[2] «oblectamenta puerorum.»

[3] «Son goût n'etait rien moins que celui de la chose; mais il vouloit seulement avoir ses maisons, ses gymnases décorés à la Grecque.»

philosophisch» nennt ihn Falconet, der sich hier als Kind einer rationalistischen, aller Mystik abgeneigten Zeit offenbart): ein jedes Bildwerk sei bereits im Marmorblock enthalten, aus dem der Künstler es nur zu befreien habe. Cicero macht sich diesen Gedanken folgendermaßen zu eigen (de divinatione II, 21):

«Du betrachtest es auch als Erfindung, was Karneades von dem Kopfe eines kleinen Fauns sagt, der in einem Marmorbruch entdeckt wurde, als wenn das nicht durch Zufall hätte geschehen können, und als wenn nicht jeder Marmor Praxitelische Köpfe enthielte. Denn diese Köpfe entstehen durch Fortnehmen des Ueberflüssigen, und auch von einem Praxiteles wird nichts hinzugetan. Aber wenn man viel von dem Block hinweggenommen hat und zu den Zügen des Gesichts gelangt ist, dann magst du erkennen, daß alles, was ausgearbeitet ist, schon vorher in dem Marmor enthalten war. Es hat sich also (!) auch sehr wohl etwas Aehnliches in den Brüchen von Chios vorfinden können.»[1]

«Ein Mann,» sagt Falconet, «der mit 63 Jahren so über Bildhauerei spricht, scheint alle Kenntnisse erworben zu haben, die er jemals in den schönen Künsten besitzen wird, zumal wenn er mit 64 stirbt. Man behaupte jetzt noch, daß Cicero auch nur den Schatten eines Verständnisses für Malerei und Plastik hatte. Ich würde ihn fragen, ob der Jupiterkopf, den Praxiteles gemacht haben würde, «indem er das Ueberflüssige wegnahm», notwendigerweise sich in dem Block befand? — Ja! — Aber, wenn nun anstatt Praxiteles, Lysipp aus demselben Block einen Krokodilskopf gemacht hätte, wäre dann dieser Kopf auch notwendigerweise darin gewesen? — Ohne Zweifel! — Es befand sich also in diesem Block etwas, das notwendigerweise sowohl ein Jupiter war als auch ein Krokodil oder hunderttausend andere Gestalten, die der Bildhauer dem Marmor hätte geben können. Beachten Sie bitte, in welcher Verlegenheit sich ein Künstler befindet und welche Intelligenz, welche Geschicklichkeit er haben muß, um nicht fehlzugreifen. Ach Cicero! ich verehre Euch gewiß, aber was für jämmerliche Vorstellungen habt Ihr von meinem Beruf! Wie redet Ihr darüber! Habt Ihr vergessen, daß Phidias, als er seinen Jupiter und seine Minerva schuf, «in seiner Phantasie ein bestimmtes Vorbild von ausgesuchter Schönheit sah, auf welches er seine Augen gerichtet hielt, welches seine Hand führte und welches er mit seiner Kunst zu erreichen sich bemühte?» Ihr habt dies jedenfalls in Eurem

[1] Uebersetzung nach dem lateinischen Original.

«Orator» behauptet, oder solltet Ihr es von einem andern gehört haben? Warum seid Ihr nicht vielmehr geneigt zu glauben, daß, wenn ein Kopf in einem Marmorblock steckt, er dort nur bedingungsweise ist, und daß das Werk, welches es auch sein mag, bestimmt nur in der Vorstellung des Bildhauers sich befindet, der nach seiner Wahl aus diesem Block eine Vestalin oder einen Priapus machen kann? Oder aber, wenn Ihr recht habt, müßt Ihr auch zugeben, daß sich die Henriade in Voltaires Tintenfaß befand, und wenn er etwas von sich aus dazu getan hat, dies nur in der Mühe und Geschicklichkeit bestand, die Tintenpartikelchen auf dem Papier zu ordnen.

Aristoteles hat vor Euch behauptet, daß jeder Marmorblock eine schöne Statue enthalte, die zu Tage käme, wenn man das Ueberflüssige wegschnitte. Diese überfeine Bemerkung, diese mehr als philosophische Quintessenz hat Euch gefallen und Ihr habt sie wiederholt . . .»

«Es wäre schmählich für einen Bildhauer, noch mehr hierüber zu sagen und sich damit zu vergnügen, des langen und breiten die ganze Lächerlichkeit des Raisonnements des Redners zu beweisen. Nur die Bemerkung fehlt noch, daß das Werk, in dem Cicero diese schöne Folgerung zieht, im übrigen ein sehr philosophisches, sehr gescheidtes Buch ist: ein Beweis dafür, daß viel Philosophie und Verstand nicht immer zugleich Kenntnisse und Geschmack in den bildenden Künsten bedingen.»

Auf die weiteren, hier noch folgenden Argumente gegen den Kunstkenner Cicero wird man nach den beiden eben gegebenen Proben gern verzichten. Nur ein paar Sätze von allgemeiner Bedeutung seien aus den späteren Partieen der Schrift noch herausgehoben, da sie in der Kunstliteratur des 18. Jahrhunderts völlig isoliert stehen. Sie klingen wie ein Kommentar zu dem letzten der eben zitierten Sätze:

«Wenn auch die Künste Kinder eines Vaters, des Genies, sind und eine gewisse Familienähnlichkeit haben, so sind dennoch ihre Züge allzu verschieden, als daß die Kenntnis der einen auch notwendig die der andern bedingte.[1] Mag man jene «pectus quod disertum facit», von der Quintilian spricht, besitzen, mag man ein Herz haben, das sich beim Anblick von etwas Schönem im Leibe herumdreht, so wäre dies alles doch nur Empfänglichkeit, Gefühl, Schwung,

---

[1] Dazu das Zitat aus Ovid:

«Facies non omnibus una
Nec diversa tamen, qualem decet esse sororum.» (Met. L. II).

mit einem Worte: Seele. Braucht man nicht aber doch etwas mehr, um gewissenhaft zu urteilen und über eine Kunst, welche es auch sein mag, Entscheidungen zu treffen? Die unsrigen [d. h. die bildenden Künste] sind aus soviel Dingen zusammengesetzt, die nur ihnen eigentümlich sind, daß man nicht nur ihre Theorien als Philosoph, als Mann von Geschmack, ja selbst als Mann von Genie studiert haben muß, sondern daß man auch die praktische Ausübung damit verbinden muß, ohne die man stets den festen Punkt verfehlen wird, von dem aus man souverän urteilen kann; und der gute Bruder Jacques, der Gärtner der Karthäuser von Paris, wird immer recht behalten, der sagte, als er den Artikel «Gärtnerei» vom Abbé Pluche las: «Er versteht nichts von dem, worüber er redet.»

Soviel von der Schrift über Cicero, deren Umfang etwa das zwanzigfache der hier wiedergegebenen Proben beträgt. Die noch weit umfangreichere Polemik gegen Plinius, die wie schon gesagt, fast drei Bände füllt, kann hier nicht näher beleuchtet werden. Es wäre das die Aufgabe einer besonderen Schrift, zumal durch die viermalige Redaktion, durch die fortwährenden Nachträge und Berichtigungen, sich derartige Differenzen zwischen den Lesarten ergeben,[1] daß die Arbeit fast ganz in das Gebiet der Philologie und Altertumskunde fällt und einer berufeneren Feder überlassen bleiben muß. Hier, wo es sich bei der Auswahl aus den Schriften des Künstlers vor allem um die Gewinnung kunstgeschichtlicher Gesichtspunkte für die Kenntnis des 18. Jahrhunderts handelt, genügt die Bemerkung, daß Falconet, ähnlich wie in dem Fall Ciceros, nur mit einem weit größeren Aufgebot an Kräften, gegen die Hauptautorität der lateinischen Kunstschriftstellerei vorgeht und das Ansehen des Plinius, des «unverdaulichen Kompilators», wie er ihn nennt, zu erschüttern sucht. Ueber den Erfolg dieses Feldzugs soll später berichtet werden. Wir wenden unsere Betrachtung zu den uns näher liegenden

Kunstschriftstellern des 18. Jahrhunderts,

unter denen uns die Namen Webb, Shaftesbury, Voltaire, Caylus, Algarotti, Mendelssohn, Winckelmann, Lessing, also die Haupt-Autoritäten der englischen, französischen, italienischen und deutschen Kunstschriftstellerei begegnen. Fast jedem von ihnen ist ein besonderer Aufsatz gewidmet.[2]

---

[1] Vergl. die Einleitung des letzten Herausgebers Dentu zu der Ausgabe von 1808.

[2] Ueber die Prinzipien, nach denen die vorliegende Auswahl aus Falconets Schriften getroffen wurde, siehe das Vorwort.

Während die größere oder geringere Glaubwürdigkeit der antiken Kunstschriftsteller schließlich eine rein-wissenschaftliche Frage blieb, handelte es sich bei dem Dilettantismus der zeitgenössischen Autoren um eine öffentliche Gefahr. Denn die größere Hälfte der genannten Schriftsteller stellte ihre Tätigkeit in den Dienst der Propaganda für eine bedingungslose Nachahmung der Antike. Welche Dimensionen die damals erst keimende Richtung des Klassizismus annahm, wie die Ertötung alles selbständigen Suchens und Ringens um neuen Formenausdruck, die Unterjochung des künstlerischen Sehens durch die übermächtige literarische Tendenz, ihre tiefste Ursache in dieser Tätigkeit der berühmten Kunstschriftsteller hatte, ist ein altbekanntes historisches Faktum. Dennoch traut man seinen Augen kaum, wenn man liest, was das gebildete Publikum sich in diesen Anfangsstadien des klassizistischen Rausches von seinen Lieblings-Autoren bieten ließ. In

Daniel Webb's

«Inquiry into the beauties of painting», die 1760 in London erschien und 1765 ins Französische, später auch ins Deutsche übersetzt wurde, sich also eines europäischen Rufes erfreute, lesen wir folgende Sätze: «Die moderne Malerei (d. h. die der italienischen Renaissance und der Neuzeit) kann sich nicht mit den Malern des griechischen Altertums messen. Die letztere ist ihr vielmehr überlegen gewesen in der Zeichnung, wie die antiken Skulpturen, vor allem der vatikanische Apollo, die Rossebändiger vom Montecavallo und die Tochter (sic) der Niobe beweisen.» — «Raphael hat zwar die Antike wunderbar nachgeahmt, aber man findet bei ihm doch nicht die Eleganz der Verhältnisse und das freie Spiel der Glieder. Die Greise Raphaels und seine Männer mittleren Alters haben zu stark markierte Züge und besonders sind die Lippen und die Augenbrauen zu stark ausgebildet. Die Gebärden des Guido Reni sind forciert.[1] Das größte Verdienst der Modernen besteht in der Nachahmung der Antike, ohne sie sind die modernen Maler verloren: im Anmutigen werden sie kleinlich, im Großen überlastet, sie entbehren der Eigenart, und die Schönheit ist bei ihnen das Produkt der Regel, nicht der Einbildungskraft (!).»

Auf diesen Ton der allgemeinen Redensarten, die die unbegrenzte Ignoranz der Verfasser durch apodiktische Lobes- und Verdammungsurteile zu bemänteln suchen, ist — mit Ausnahme der

---

[1] «Man könnte ebenso gut sagen, die des Tintoretto seien einfach,» meint Falconet hierzu.

wirklich großen Verkünder des Evangeliums von der Antike, die nur in Deutschland zu suchen sind — die ganze Masse der durchschnittlichen französischen und englischen Kunstliteratur gestimmt. Webb ist nur ein Beispiel von vielen. Falconet fragt in seinem, «Sur le livre d'un Anglois» betitelten, Aufsatz gegen Webb[1], ob angesichts solcher Sätze derselbe Verfasser das Recht habe, in seiner Vorrede zu sagen: «die Malerei ist eine Kunst, die vielleicht von allen Künsten am leichtesten zu verstehen ist.» Der übrige Inhalt der Schrift, der hier nicht im einzelnen verfolgt werden soll, rechtfertigt diese Frage auf jeder Seite. Nur ein paar besonders markante Stellen mögen hier noch als Proben wiedergegeben werden. Falconet schreibt: «Nachdem Webb versichert hat, daß die alten Maler, vor allem Apelles, in hervorragender Weise das clairobscur (!) besessen hätten, findet er unter den Modernen nur den Caravaggio, der mit ihm verglichen werden könnte. Wir Künstler unsererseits, die wir weder Gemälde noch Statuen nach Stellen aus alten Schriftstellern beurteilen, werden warten, bis uns die Werke der Alten, die des Apelles zum Beispiel, vor Augen stehen, ehe wir endgültige Urteile darüber fällen, wer von den einen oder den andern im Kolorit oder im Helldunkel überlegen ist. Die Zeit der Vermutungen und der vagen und gewaltsamen Auslegungen [antiker Schriftsteller] muß ein Ende nehmen: wir dürfen nicht mehr Diskurse und untergegangene Gemälde miteinander vergleichen. Solange wir nicht sagen können: dieser Tizian, dieser Rubens, dieser Rembrandt, dieser van Dyck, diese Kreuzabnahme von Jouvenet, die wir hier vor uns sehen, stehen in der Farbengebung und im Helldunkel diesem antiken Gemälde nach, das wir hier gleichfalls ganz nah vor Augen haben — so lange müssen wir sehr behutsam in unsern Entscheidungen über die griechischen Maler sein und müssen uns erst genau vergewissern, ob es wahr ist, daß die modernen Bildhauer [wie Webb behauptet] jenes malerische Prinzip des Helldunkels in ihre Basreliefs einführen wollen, ehe wir sie dieses Irrtums beschuldigen.»

Webb tut sich etwas darauf zugute, eine Stelle aus Tasso[2] dem Maler als Thema für ein Helldunkel-Problem aufgezeigt zu haben, «einen Engel, der im Fortfliegen sich in den Abgrund seiner eigenen

---

[1] Oeuvres (éd. 1781) II, 225—258.
[2] Gierus. lib. XII, 93.

Strahlen versenkt und zu gleicher Zeit aus dem Bilde verschwindet.» Abgesehen davon, daß die letzte Forderung unmöglich ist, hätte Webb wissen können, daß sein neu entdecktes Problem längst von «Rembrandt,[1] Rubens, Correggio oder ähnlichen Zauberern» gelöst worden ist. Statt dessen tischt er seinen Lesern die Behauptung auf, nicht bei den Modernen, sondern bei den Alten fänden sie derartiges dargestellt; und er findet natürlich auch den Beleg dafür, daß die Alten das Helldunkel gekannt hätten, in einer «Stelle» bei Cicero. «Nur schade, daß die Ausdrücke dieser berühmten, schon vor Webb von andern angezogenen, Stelle auch nicht ein Wort davon sagen. Mr. Webb hat sich damit begnügt, das Lateinische zu zitieren; es hätte nichts geschadet, wenn er auch s e i n e Uebersetzung dazu gegeben hätte. Hier ist beides: Sed habeat tamen illa in dicendo admiratio ac summa laus, umbram et recessum, quo magis id, quod erit illuminatum, extare atque eminere videatur» (De oratore, lib. 3) = Es soll aber jene Bewunderung und jenes Uebermaß von Lob in der Rede, Schatten und Vertiefung haben, damit das, was beleuchtet werden soll, um so mehr hervorragend und erhaben erscheint. — Ich bin ganz sicher, daß, wenn ich vor oder nach dieser Uebersetzung, die wohl dem lateinischen Text entspricht, sagte: Cicero schlägt in dieser Stelle den Kunstgriff des Malers in der Verteilung des Helldunkels dem Redner als ein nachahmenswertes Mittel vor, man mich fragen würde, ob ich mit meinem Wort «helldunkel» mich selbst oder meine Leser belustigen wolle. Ich meinesteils verlange zwei Worte, ein griechisches und ein lateinisches, die ein Gemälde von Rembrandt charakterisieren, wie ich welche kenne, die ein Gemälde von Raphael oder Guido Reni charakterisieren könnten. Ich frage ferner, warum eine so reiche, im Ausdruck so verschwenderische Sprache wie die griechische, wenn sie eine Sache gekannt hätte, nicht auch zur Bezeichnung derselben ein Wort gehabt haben sollte, das genau dem «chiaroscuro» und dem «dietro avanti» der Italiener entspräche.»

Zum Schluß noch ein Hinweis auf die stärkste Leistung des englischen Kunstkritikers, der sagt: «Die Gemälde des Timomachos und des Aristides üben auf uns einen Eindruck aus, der die Seele in heftige Erregung versetzt, der sie erhebt, wie die Klänge der Musik

---

[1] Falconet verweist auf eine Bisterzeichnung Rembrandts zu den Jüngern von Emmaus, die er in der Sammlung Jan Goll in Amsterdam gesehen habe. Auch diese Hochschätzung Rembrandts, die sich in vielen Stellen der Schriften F.'s äußert, ist bekanntlich kein Zeitsymptom, weder des Rokoko, noch des Klassizismus.

Boranellos, der sie erregt und erweckt wie die Symphonien Jomellis, die ihren Stachel in der Seele zurücklassen.» — «Man muß gestehen,» sagt Falconet, das sind freilich wunderbare Gemälde, wenn man bedenkt, daß sie ungefähr 2000 Jahre nach ihrer Zerstörung auf die Gemüter derjenigen, die sie nie gesehen haben, eine so starke Wirkung hervorrufen!»

Doch genug von diesem Meister-Cicerone, der sein Buch im Vorwort im besonderen seinen Landsleuten als Führer für ihre italienische Reise ans Herz legt. In England, dem das Nachbarland Frankreich zu jener Zeit auf dem Gebiet der Literatur, der Philosophie, der Nationalökonomie, die tiefsten und mächtigsten Einwirkungen zu verdanken hatte, war es mit der künstlerischen Kultur noch schlimm bestellt. Die gleichfalls von Falconet befehdeten Shaftesbury und Richardson liefern weitere Beweise dafür, wie weit man in diesem Lande, das auch in der künstlerischen Produktion noch nicht zur Selbständigkeit gereift war, hinter Frankreich zurückstand, wo eine Jahrhunderte alte Kultur doch wenigstens einen gewissen künstlerischen Instinkt beim Laienpublikum erzeugt hatte. Dennoch sind auch in Frankreich gerade die größten Führer des geistigen Lebens nicht gegen Entgleisungen gefeit gewesen, sobald sie sich auf das Gebiet der Kunstkritik begaben. Die Beispiele aus Diderots Salonkritiken sind zu bekannt, als daß sie hier wiederholt zu werden brauchten. Aber auch der von Falconet als Schriftsteller hochverehrte

Voltaire

muß sich mancherlei von dem Künstler sagen lassen, als er im 42. Kapitel seines «Essai sur l'Histoire générale» die Meister des Siècle de Louis XIV seiner Kritik unterwirft.

«Errata de quelques parcelles d'un excellent ouvrage»

nennt Falconet die kleine Schrift,[1] in der er nachweist, daß all die ästhetischen Werturteile, die der große Historiker über verschiedene Gemälde des Versailler Schlosses der Mit- und Nachwelt vorträgt, auf recht schwachen Füßen stehen. Hier nur einige der interessantesten Fälle, die zeigen, wie bei Beurteilung von Kunstwerken damals wie heute oft die klügsten Köpfe nicht im geringsten über das Niveau der Menge sich erhoben: Voltaire behauptet u. a., daß das Gemälde «die Familie des Darius» von Lebrun, das in Versailles einem Veronese [«Jünger von Emmaus»] gegenüberhängt, was die Meister-

[1] Oeuvres II, 281—302.

schaft der Farbe anlangt, durch kein Werk dieses Italieners verdunkelt werden könnte. Falconet verlangt hier deutlicher den Vergleich zwischen dem Kolorit des einen Bildes von Lebrun mit dem benachbarten Veronese: «dann wird man sehen, daß die Farbe des Lebrun schwer und falsch (pesant et faux) ist und die des Paul Veronese ihr gewiß viel Abbruch tut durch ihre Wahrheit und Frische. Ferner wird auch die Leichtigkeit der Gewandung in dem italienischen Bild eine gewisse Ueberlegenheit über die des Lebrun bewahren. Wer möchte es überhaupt wagen, die Verve und den Zauber des Pinsels in den «Jüngern von Emmaus» mit der Malweise des Lebrun zu vergleichen . . . Ich glaube, daß es stets der Vorsicht und vieler Kenntnisse bedarf, wenn man die französischen Maler, so geschickt sie auch sind, mit den großen italienischen Meistern vergleicht. Wenn wir [Franzosen] im Recht sind, so müssen wir es schlagend beweisen können, in Erwägung, daß Italien stets geneigt ist, uns Unrecht zu geben.»[1] — Ebenso verwerflich sind die allgemein beliebten und auch von Voltaire recht oft apodiktisch gefällten Urteile über die «Größe» der Künstler: «Man glaubt im allgemeinen, wenn man sagt: der ist größer und der andere weniger groß, man hätte die großen Maler beurteilt; aber man täuscht sich. Hierzu bedürfte es einer exakten Wage, um die einzelnen Teile der Kunstausübung, die in einem einzigen Kopf vereinigt sein können, abzuwägen und zuzusehen, welche im besonderen den einzelnen Künstler «ausmachen». Ich glaube, daß die Wage des Herrn de Piles dazu nicht ausreichend sein möchte».[2] — Auch das Vergleichen ist bedenklich: wenn Voltaire meint, «ein gewisses Bild von Rigaud sei ein Meisterwerk und käme den schönsten Werken des Rubens gleich, so muß gesagt werden: Rigaud ist von Rubens so weit entfernt wie ein sauber gehaltener Garten von einer reichen und schönen Landschaft».

Von den weiteren Kunstsentenzen Voltaires, die noch eine lange Reihe bilden, sei hier abgesehen und dafür aus der eben zitierten Schrift gegen Webb und aus den «Errata» auf zwei Stellen hingewiesen, die sich auf Voltaire beziehen und ein paar für uns heute ganz wunderliche und unerklärliche Aussprüche des großen Schriftstellers kritisieren. Die erste lautet («Sur le livre d'un Anglois»

---

[1] Anspielung auf Algarotti und andere Verächter der französischen Kunst aus dem Lager der Klassizisten.

[2] Roger de Piles' berüchtigte «balance des peintres» (1708), auf der jedem Künstler seine Bedeutung auf algebraischem Wege zugemessen wurde. Vgl. u. a. Justi, Winckelmann II. Buch, 2. Kap.

p. 254): «Die Maler sind weder unfromm («impies») noch dumm («bêtes»), wie ihnen Herr von Voltaire in seinen «Questions sur l'Encyclopédie» vorwirft, «wenn sie Gottvater auf einer Wolke darstellen, die nichts tragen kann». «Wenn dieser Mann, dessen Verdienst man noch lange preisen wird, Gott in menschlicher Gestalt und die Heiligen des Paradieses geschildert hätte, so würde er sie, wie ein anderer auf Wolken dargestellt haben, die nichts tragen können, und niemand würde ihn deswegen «unfromm» oder «dumm» genannt haben. In der Henriade [!] heißt es:

> «Et telle s'éleva cette nue embrasée,
> Qui dérobant aux yeux le maître d'Elisée,
> Dans un céleste char de flammes environné,
> L'emporta loin des bords de ce globe étonné».

Die andere Stelle (aus den «Errata») wendet sich gegen Voltaires Artikel «Enthousiasme» in denselben «Questions», wo behauptet wird: «Der Enthusiasmus ist das Erbteil der großen Dichter . . . woraus man früher schloß, sie wären von den Göttern inspiriert, was man noch nie von den anderen Künstlern gesagt hat». «Bitte um Entschuldigung,» sagt Falconet, «Apoll und Minerva inspirierten auch den Maler und den Bildhauer, und man hat es auch «gesagt». Man ging sogar so weit, daß man den Göttern die Werke der Bildhauer zuschrieb: «ideo etiam deorum adscripta operi», heißt es bei Plinius L. 34, c. 2. Das alles ist ein bischen verrückt, ich gebe es zu, aber nicht mehr, als wenn man die göttliche Inspiration etwa den gottlosen Versen und der schlechten Physik des Lucrez «bewilligte». Das Datum dieser Träumereien ist sehr alt: Jeder Poet hat es auf hundert verschiedene Arten gesagt, daß ihn ein Gott inspiriere; jeder Leser hat es nachgesprochen und es konnte nicht ausbleiben, daß von Poet zu Poet und von Leser zu Leser sich die «Inspiration» allmählich festsetzte. Wir aber schreiben nicht auf den Marmor oder auf die Leinewand: ein Gott hat es mir eingegeben. Das hindert nicht, daß uns der Laokoon erschauern macht, weil dieses Werk, ein erhabenes Stück eines großen Dichters, das Produkt der Begeisterung ist. Aber noch einmal: wir schreiben nichts auf unsere Gemälde, noch auf unsere Statuen; wir machen Götter von Marmor oder Metall oder in Farben — mag sich über sie lustig machen oder für sie schwärmen, wer will, wir zwingen niemand und mengen uns nicht darein.» — Auch diese Zeilen gewinnen ihre richtige Bedeutung erst, wenn man sie historisch würdigt und sich das Faktum klar macht, daß in dem literarischen 18.

Jahrhundert tatsächlich selbst die bildenden Künstler ersten Ranges den Dichtern und Schriftstellern an Ansehen nicht gleichstanden, sondern diesen «freien» Geistern gegenüber mehr als die ausführenden Kräfte fürstlicher Pläne, die von Bestellungen abhängig waren, angesehen wurden. Erst die Revolution griff auch in diese Anschauungen umgestaltend ein.

Von den

Deutschen Kunstschriftstellern

endlich, die diesen polemischen Teil beschließen sollen, geraten drei der ersten Wortführer Deutschlands, Moses Mendelssohn, Winckelmann und Lessing, in den Bereich der Falconetschen Kritik.

In seinem Aufsatz über die Marc Aurel-Statue hatte sich Falconet gegen einige Behauptungen gewandt, die

Mendelssohn

in seiner Schrift «Ueber die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften» aufgestellt hatte. Einige Irrtümer, die auf Falconets Unkenntnis des deutschen Originals, das er sich hatte übersetzen lassen, zurückzuführen waren, berichtigte er selbst in seiner «Révision de quelques passages sur la statue de Marc Aurèle».[1] Unter den sehr verschiedenartigen Thesen Mendelssohns, dem nach seinem eigenen Geständnis die bildenden Künste nicht so vertraut waren, wie Philosophie und Poesie, sei hier nur die interessanteste hervorgehoben. Mendelssohn behauptet u. a. (Ges. Schriften Ausg. v. 1843, Bd. I, 289) wörtlich :

> «Die Figuren der Natur werden von allen Kennern der Bildhauerkunst unter die Antiken gesetzt. Die Umrisse der Natur sind etwas mager und ihre Köpfe nicht so edel, nicht so ausdrucksvoll, als die Köpfe der Antiken. Denen also, die nicht Genie genug haben, das idealische Schöne aus den Werken der Natur zu abstrahieren, kann die fleißige Beobachtung der Antike nützlicher sein, als die Betrachtung der Natur. — Die Lokalfarben der Natur sind nicht so frisch, nicht so lebhaft, als die Lokalfarben eines geschickten Koloristen. Jene malt einen unendlichen Raum für die unendliche Zeit, und verändert mit jedem Augenblick ihr unermeßliches Gemälde. Was für eine erstaunliche Mannigfaltigkeit von Farben wird sie nicht anwenden müssen ! Je geringer aber die Anzahl der Farben ist, desto reiner und lebhafter können sie sein» usw.

Auf diese Sätze, die mit zu dem stärksten gehören, was der kunstschriftstellernde Dilettantismus aller Zeiten je hervorgebracht hat, antwortet Falconet mit folgenden sachlichen Ausführungen :

---

[1] Oeuvres II, 39—90.

«Die Lokalfarbe ist, wie jedermann weiß, diejenige, die ein Gegenstand je nach der größeren oder geringeren Entfernung zu haben scheint, in der wir ihn erblicken: sie ist der richtigen Wiedergabe der Entfernungen unterworfen, hängt also ab von der Beherrschung der Luftperspektive. Die Maler, die auf diesem Feld bewandert sind, verstehen die verschiedenen Effekte nachzuahmen und die Unbestimmtheit der Lufttöne wiederzugeben, aber ihre «Lokalfarben» sind weder «frischer» noch «lebhafter» als die der Natur. Setzt das kräftigste, frischeste und leuchtendste Landschaftsgemälde in Vergleich mit einem schönen Sommernachmittag in jenen Landstrichen, wo der Himmel am reinsten, die Sonne am brennendsten und alle Naturprodukte am farbigsten sind, und macht diese Probe bei welchem Gemälde ihr wollt und bei jedem beliebigen Künstler, der diese Landstriche malt — und ihr werdet sehen, daß die Kunst nicht an die Leuchtkraft der Natur heranreicht, und daß sie ein Weiß brauchte, das noch weißer ist als das, was sie anwendet, um das Licht zu malen.[1] Wenn ihr in einem Kabinett ein Gemälde findet, das euch lebhafter zu sein scheint, als die Natur, so kommt das daher, daß ihr nicht beide nebeneinander seht, und daher, daß die Malerei einen Kunstgriff anwendet, den ihr nicht bemerkt. Sie ist falsch, um euch wahr zu erscheinen: das Braun, das sie mit kluger Absicht hinsetzt, ist nicht die Naturfarbe. Will sie den Glanz der Sonne, des Feuers, des Diamanten, der polierten Körper darstellen, so gelangt sie nur unvollkommen zu diesem Zweck, indem sie auf die anderen Gegenstände Töne ausbreitet, die dunkler sind als die, welche diese Dinge in der Natur haben, und einzig durch das Zaubermittel der Gegensätze wird es erreicht, wenn auch dann die Töne des Malers die der Natur nachzuahmen scheinen.»

Auch solche Sätze, die uns heute selbstverständlich erscheinen mögen, erhalten in dem Munde eines französischen Bildhauers aus der Wende des Rokoko zum Klassizismus eine eigene Bedeutung. Inmitten all des philosophierenden Dilettantismus der Kunstschriftstellerei jener Tage wirkt eine solche, vielleicht formell etwas unbeholfene, aber sachlich fördernde und klärende Darlegung eines einzelnen wirklich künstlerischen Problems wie eine Oase.

Schärfer als mit Moses Mendelssohn, den Falconet gegen seine Gewohnheit sanft behandelt, weil er nicht mit dem Anspruch eines

---

[1] Vgl. Böcklin: «Wir haben kein Sonnenlicht auf der Palette».

Kunstkenners und -richters auftritt, sondern bescheiden sich selbst einen Dilettanten nennt, verfährt unser Künstler mit

Winckelmann.

Der heftige Ton, den er gegen den großen Verkünder des antiken Evangeliums anschlägt, ist einerseits die Folge des feindseligen Standpunkts, den Falconet gegen die klassizistische Richtung überhaupt einnimmt, andrerseits erklärt er sich aus den abfälligen Urteilen, die Winckelmann über die Künstler des Barock, insbesondere auch die in ihren Bahnen wandelnden zeitgenössischen französischen Plastiker — oft mit vollem Recht, wie wir heute wissen — geäußert hatte.[1]

Die Schrift über den Marc Aurel gab die erste Veranlassung zur Eröffnung des Kampfes. Nach jener langen Kritik des antiken Pferdes, die wir oben kennen gelernt haben, fährt Falconet fort: «Nachdem ich dies aufs Papier geworfen hatte, erinnerte ich mich, daß Herr Winckelmann über die Statue des Marc Aurel gesprochen hatte. Ich griff zu seinem Buch und las folgendes: «Ein natürlicher Kopf kann nicht besser und geistreicher gebildet sein, als der des Marc Aurel-Pferdes.» — Ich las zum zweiten Mal und sagte mir: sollte das nicht ein Druckfehler sein? Aber nachdem ich ein bischen nachgesonnen, entschied ich mich zu gunsten der Zuverlässigkeit des Setzers. Also Winckelmann hat das gesagt! Ich lief auf der Stelle in mein Atelier mit dem Buch in der Hand, sah mir den antiken Kopf an und kam zu dem Schluß, daß man Mitglied und selbst Präsident einiger Akademieen sein kann, ohne verpflichtet zu sein, viel von Skulptur zu verstehen, wenn man auch viel darüber redet.» — Und nun, nach einigen Angriffen gegen die behauptete Mustergültigkeit des antiken Pferdes, läßt Falconet noch einmal seiner Antipathie gegen Winckelmann und seinem Haß gegen die gelehrten Antiquare, sowie die ganze dilettantische Kunstschriftstellerei seiner Tage die Zügel schießen:

---

[1] So heißt es u. a. in den «Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke» (1755): «Das wahre Gegenteil [des antiken Ideals] und das diesem entgegenstehende äußerste Ende ist der gemeinste Geschmack der heutigen, sonderlich angehenden Künstler. Ihren Beifall verdient nichts, als worin ungewöhnliche Stellungen und Handlungen, die ein freches Feuer begleitet, herrschen, welches sie mit Geist, mit franchezza, wie sie reden, ausgeführt heißen. Der Liebling ihrer Begriffe ist der Kontrapost, der bei ihnen der Inbegriff aller selbstgebildeten Eigenschaften eines vollkommenen Werkes der Kunst ist. Sie verlangen eine Seele in ihren Figuren, die wie ein Komet aus ihrem Kreise weichet.» Und gegen Bernini richten sich die Worte: «Er suchte Formen, aus der niedrigsten Natur genommen, gleichsam durch das Uebertriebene zu veredeln, seine Figuren sind wie der zu plötzlichem Glücke gelangte Pöbel.»

«Ihr kennt die Namen und Vornamen unserer Väter, ihr wißt, wo sie wohnten, aber ihr gehört nicht zur Familie. Ihr habt in unsern Archiven gestöbert? Ihr habt zu unserm Ruhm gearbeitet? Das ist recht getan, wenn euch das Vergnügen macht und ihr andre damit amüsieren könnt . . . Wenn ihr ein paar Schönheiten der Alten enthüllt, so enthüllen u n s die Alten noch ganz andre. Wenn Glykon, Agasias, Agesander über ihre Kunst geschrieben hätten — d a s wären unsere Bücher; die besten aber, die sie uns hinterlassen haben, sind ihre Werke.

«Ich weiß nicht, wer die «berühmten Persönlichkeiten» [nach Vasari] waren, die sich zur Zeit des Michelangelo mit Schreiben amüsierten; in Wirklichkeit brachten sie plattes Geschwätz über ihre Kunst. Welch ein Jammer, diese Streitereien zwischen ihnen über den Vorrang der Malerei oder der Skulptur! Ich könnte nicht einmal Michelangelo selbst davon ausnehmen, der sich hier etwas hineingemischt hat, wenn er nicht dabei die Streitenden hätte sitzen lassen und sich als ein Mann aus der Affäre gezogen hätte, der über diese kleinlichen Zänkereien erhaben war. Was die italienischen Herausgeber anbetrifft, die diese Fetzen der Vergessenheit entrissen haben, so habe ich ihnen nur folgendes zu sagen: In den Zeiten der großen italienischen Schulen stritten sich die Künstler über den Vorrang nur mit ihren Meisterwerken, und sie hätten den Zank der berühmten Persönlichkeiten des 15. Jahrhunderts nicht wieder erneuert.»

Zu Winckelmann zurückkehrend ergeht sich Falconet in weiteren Polemiken und Repliken zur Verteidigung einiger seiner Behauptungen über die Draperie der Alten (in den «Réflexions sur la sculpture»), die Winckelmann in seiner Kunstgeschichte des Altertums [1] angefochten hatte, und von denen im folgenden Kapitel zu reden sein wird.

Nach einer längeren Verteidigung der gleichfalls von Winckelmann angegriffenen Schrift: «Sur la peinture» seines Landsmannes Watelet und einer scharfen Erwiderung auf die Angriffe seines eigenen Hauptgegners, des Encyclopädisten Jaucourt, verläuft sich die Schrift schließlich ganz in Erörterungen einzelner Streitfragen, die für uns heute wenig Interesse haben.

Wir wenden uns zu dem größten Namen, gegen den der kampflustige Falconet zu Felde zieht. «S u r u n e o p i n i o n d e M o n s i e u r L e s s i n g» nennt er seinen, gegen den «Laokoon» gerichteten

[1] S. 193 u. 205 der ersten Ausgabe (1764).

Aufsatz, dessen Hauptinhalt hier der Bedeutung des Gegners wegen in vollständiger Uebersetzung folgen und diesen Abschnitt beschließen soll.[1]

«Ueber eine Ansicht des Herrn Lessing.»

«Es tut mir leid, daß ich die deutsche Sprache nicht verstehe und ein Werk des Herrn Lessing nicht lesen kann, in dem er die Grenzen der Poesie und Malerei bestimmt, wie der Titel des Buches ankündigt. Die Ausgabe ist die Berliner von 1766. Man hat mir ein Stück daraus übersetzt, wie ich es gleich wiedergeben will.

Nachdem Herr Lessing auf Seite 15 die Behauptung aufgestellt hat, daß die antiken Künstler es vermieden hätten, die Leidenschaften in ihrer ganzen Stärke darzustellen, nachdem er ferner gesagt hat, daß sie stets vermieden hätten, derartig gezwungene Körperstellungen zu geben, daß die Schönheitslinien, die den Körper im Zustand der Ruhe umschrieben, vernichtet würden, fährt er auf Seite 18 fort[2]:

«Jammer ward in Betrübnis gemildert. Und wo diese Milderung nicht stattfinden konnte, wo der Jammer ebenso verkleinernd als entstellend gewesen wäre, — was tat da Timanthes? Sein Gemälde von der Opferung der Iphigenia,[3] in welchem er allen Umstehenden den ihnen eigentümlich zukommenden Grad der Traurigkeit erteilte, das Gesicht des Vaters aber, welches den allerhöchsten hätte zeigen sollen, verhüllte, ist bekannt, und es sind viel artige Dinge darüber gesagt worden. Er hatte sich, sagt dieser, in den traurigen Physiognomien so erschöpft, daß er dem Vater eine noch traurigere geben zu können verzweifelt. Er bekannte dadurch, sagt jener, daß der Schmerz eines Vaters bei dergleichen Vorfällen über allen Ausdruck sei. Ich für mein Teil sehe hier weder die Unvermögenheit des Künstlers, noch die Unvermögenheit der Kunst. Mit dem Grade des Affekts verstärken sich auch die ihm entsprechenden Züge des Gesichts; der höchste Grad hat die allerentschiedensten Züge, und nichts ist der Kunst leichter, als diese auszudrücken. Aber Timanthes kannte die Grenzen, welche die Grazien seiner Kunst setzen. Er wußte, daß sich der Jammer, welcher dem Agamemnon als Vater zukam, durch Verzerrungen äußert, die allezeit häßlich sind. So weit sich Schönheit und Würde mit dem Ausdrucke verbinden ließ, so weit trieb er ihn. Das Häßliche wäre er gern übergangen, hätte er gern gelindert; aber da ihm seine Komposition beides nicht erlaubte, was blieb ihm anders übrig als es zu verhüllen? — Was er nicht malen durfte, ließ er erraten. Kurz, diese Verhüllung ist ein Opfer, das der Künstler der Schönheit brachte. Sie ist ein Beispiel, nicht, wie man den Ausdruck über die Schranken der Kunst treiben, sondern wie man ihn dem ersten Gesetze der Kunst, dem Gesetze der Schönheit, unterwerfen soll.

Und dieses nun auf den Laokoon angewendet, so ist die Ursache klar, die ich suche. Der Meister arbeitete auf die höchste Schönheit, unter den angenommenen

---

[1] Oeuvres Bd. II, 259—280.

[2] Das folgende Zitat nach dem deutschen Original. (Schluß des 2. Kapitels).

[3] Man kennt keine einzige Beschreibung davon, die auch nur eine allgemeine Vorstellung von der Komposition geben könnte; niemand kennt die Anordnung des Bildes usw. Die bloße Aussage, ein Künstler habe einen Stoff behandelt, an dem der oder jener Ausdruck dargestellt sei, gibt auch nicht im Entferntesten eine Ahnung von dem Bilde. (Anm. F.'s).

Umständen, des körperlichen Schmerzes. Dieser, in aller seiner entstellenden Heftigkeit, war mit jener nicht zu verbinden. Er mußte ihn also herabsetzen; er mußte Schreien in Seufzen mildern; nicht, weil das Schreien eine unedle Seele verrät sondern, weil es das Gesicht auf eine ekelhafte Weise verstellet. Denn man reiße dem Laokoon nur in Gedanken den Mund auf und urteile. Man lasse ihn schreien und sehe. Es war eine Bildung, die Mitleid einflößte, weil sie Schönheit und Schmerz zugleich zeigte; nun ist es eine häßliche, eine abscheuliche Bildung geworden, von der man gern sein Gesicht verwendet, weil der Anblick des Schmerzes Unlust erregt, ohne daß die Schönheit des leidenden Gegenstandes diese Unlust in das süße Gefühl des Mitleids verwandeln kann.

Die bloße weite Oeffnung des Mundes, — beiseite gesetzt, wie gewaltsam und ekel auch die übrigen Teile des Gesichts auch dadurch verzerret und verschoben werden, — ist in der Malerei ein Fleck und in der Bildhauerei eine Vertiefung, welche die widrigste Wirkung von der Welt tut. Montfaucon bewies wenig Geschmack, als er einen alten bärtigen Kopf mit aufgerissenem Munde für einen Orakel erteilenden Jupiter ausgab. Muß ein Gott schreien, wenn er die Zukunft eröffnet? Würde ein gefälliger Umriß des Mundes seine Rede verdächtig machen? Auch glaube ich es dem Valerius nicht, daß Ajax in dem nur gedachten Gemälde des Timanthes sollte geschrieen haben. Weit schlechtere Meister, aus den Zeiten der schon verfallenen Kunst, lassen auch nicht einmal die wildesten Barbaren, wenn sie unter dem Schwerte des Siegers Schrecken und Todesangst ergreift, den Mund bis zum Schreien öffnen.»

Erörtern wir einen Augenblick diese Stelle, aber mit aller Achtung, die wir einem Mann von dem Verdienst des Herrn Lessing schuldig sind.

Der Nachteil all solcher Diskussionen ist, daß der Gelehrte und der Künstler zwei Menschen sind, von denen jeder seine Sprache spricht, die dem andern nicht immer vertraut ist; wie soll man sich da recht verstehen? Der Gelehrte spekuliert im allgemeinen in seinem Studierzimmer mit seinen Büchern, und seine Spekulation kann richtig sein, der Künstler dagegen fühlt wohl, daß sie nicht immer künstlerisch ist; er weiß auch, daß der beste Gegenbeweis, den man ihm entgegen halten könnte — Gemälde wären. Da wir dieses Mittel der Verständigung nicht anwenden können, wollen wir einstweilen versuchen, uns auch ohne dasselbe zu verstehen, zumal wir überzeugt sein dürfen, daß Herr Lessing nicht bei den Schriftstellern stehen geblieben ist, die über Malerei sprechen, sondern daß er selbst die Kunstwerke eingehend studiert hat.

Herr Lessing versichert, daß Timanthes «die Grenzen kannte, welche die Grazien seiner Kunst setzen». Ich möchte behaupten, daß wir, bevor wir das versichern, erst mehrere Gemälde des Timanthes gesehen haben müßten, in Erwägung, daß der Bericht der Alten nicht genügt, um dies zu entscheiden. Man wird an anderer Stelle Beweise kennen lernen, die ich dafür beigebracht habe, daß man das Talent dieses Malers ein wenig niedriger einzuschätzen hat . . .[1]

---

[1] «Du tableau de Timanthe» (Oeuvres V, 62—92).

Herr Lessing glaubt, daß die Situation, in der sich Agamemnon in jenem Augenblick befand, in der Malerei nur durch die «häßlichsten Verzerrungen» dargestellt werden könne, ein Mittel also, das sicherlich ein Antlitz zu sehr entstellen würde, als daß man es dem Anblick aussetzen könnte, ohne die Würde der dargestellten Persönlichkeit zu beeinträchtigen. Eine starke Phantasie jedoch, die mit sensiblen Organen ausgestattet ist, d. h. ein Künstler, der die Leidenschaften kennt und die Wirkungen, die sie auf die verschiedenen Teile des Gesichts ausüben, und der über die Hilfsmittel und Ausdrucksmöglichkeiten der Kunst nicht im unklaren ist, wird sich niemals zu dem Glauben bekehren, daß der Schmerz des Agamemnon nur durch «häßlichste Verzerrungen» dargestellt werden könnte. Ich werde versuchen zu beweisen oder vielmehr die Empfindung zu erwecken, daß auch das Gegenteil dieser Behauptung möglich ist.

Ich wünschte, ich könnte dem Leser eine Sophonisbe von Gregorio Lazzarini vor Augen stellen. Diese Fürstin liest den Urteilsspruch des Scipio oder den Brief des Masinissa, der den Befehl enthält, sich zu vergiften. Das ganze Entsetzen des furchtbaren Augenblicks ist auf ihrem Antlitz vereint zugleich mit dem furchtbaren Entschluß zu sterben, ohne die Züge der Schönheit zu entstellen. Dies Gemälde, dessen Hauptfigur nicht verschleiert ist, befindet sich in einer der Galerien I. M. der Kaiserin von Rußland. Wenn Herr Lessing es gesehen hat, sei es in Berlin, wo es sich einmal befand, oder anderswo, so erwarte ich zuviel von seinem Geschmack und von seiner Feinfühligkeit, um nicht anzunehmen, daß er es lebhaft hat empfinden müssen, wie die Malerei auf dem Gesicht des Agamemnon den ganzen Schmerz ausdrücken kann, der erforderlich ist, ohne «häßliche Verzerrungen» und ohne der ursprünglichen Schönheit der Züge Abbruch zu tun . . .

Da es feststeht, daß der Gegenstand selbst über die ausführlichste Beschreibung den Sieg davonträgt, so wünschte ich, daß Herr Lessing im Haag wäre, bei dem Herrn Grafen St. Saphorin, dänischem Minister und, was den Künstler mehr interessiert, einem gebildeten Kunstliebhaber. Sein Kabinett bietet eine sterbende Cleopatra mit offenem Munde. Ich vergesse vor ihr, daß es eine Malerei ist: die Wahrheit der Farbe, die Wirkung des Charakters bringt mich in die Nähe eines Wesens, das in diesem Augenblick aufhört zu leiden, um seinen Geist auszuhauchen — und ich erzittere. Wenn wirklich ein Fleck durch den offenen Mund entsteht, sehe ich ihn? Der Ausdruck eines Mundes, der wie der ganze Kopf, den Tod schildert, der sich

der Schönheit bemächtigt, bemächtigt sich auch meiner Einbildungskraft, und weder dort, noch an dem Tisch, wo ich dieses schreibe, kommt es mir in den Sinn, daß dieser Mund geschlossen sein sollte.

Denkt Cleopatra in der Krisis, die sie vernichtet, an den angenehmen Umriß ihres Mundes? Nicht mehr als der fühlende Künstler, der dieses Meisterwerk des Ausdrucks schuf; nicht mehr als Herr Lessing, der, wenn er das Gemälde des Cagnacci oder Guido Canlassi[1] sähe, zugeben würde, ein paar Zeilen zuviel geschrieben zu haben. Er würde mit mir sagen: diese Cleopatra ist keine theatralische Konvention, man hat die Wahrheit gemalt. Diese Frau schreit ohne Zweifel, bewahrt aber dabei genug Schönheit, so daß keine Partie ihres Gesichts «auf eine ekelhafte Weise entstellt wird» . . .

Ich beschrieb dieses Gemälde nicht; die Komposition ist die denkbar einfachste. Die Figur ist, fast nackt, auf einen Sessel niedergesunken, der, wie auch einige Beschläge daran, nicht zeitgemäß ist; das Ganze steht auf einem dunkelbraunen Hintergrund. Das ist die ganze Ausstattung in diesem Werk, das viel mehr empfunden, als kalt diskutiert sein will; deshalb spreche ich auch nicht von der [zu großen] Länge der Beine und von der Anordnung und Farbe der Gewänder. Dieser Maler, ein Schüler des Guido, ist durch das Streben nach Kraft des Ausdruckes viel zu schwarz in seinen Schatten. Aber wir wollen die geöffneten Münder nicht in den Bann tun, wenn sie in dieser Weise das Interesse am Stoff verstärken.

Wenn der Laokoon, dieser verzweifelte Vater, der doppelt leidet durch den Verlust seiner beiden Söhne und durch die eigenen Schmerzen, mit unverhülltem Antlitz dargestellt werden kann: wenn sein Kopf ein Meisterwerk der Kunst ist, wenn bei ihm der äußerste Jammer nicht in «Betrübnis gemildert» ist — warum sollte Agamemnon da nicht ebensogut mit unverhülltem Antlitz dargestellt werden, auch ohne daß dieses Antlitz in widriger Weise entstellt wird.

Ich frage ferner, ob die Züge der Schönheit in den Köpfen der Kinder des Laokoon verschwunden sind, obgleich der Schmerz ihre Augenbrauen beträchtlich emporzieht und, wo es sein muß, ihre Münder öffnet, um durch Schreien all das Leid, das sie erdulden, auszudrücken? Ich frage, ob der Laokoon nicht in all seiner Nacktheit als ein edler Mann erscheint, obgleich alle Teile seines Gesichts in stärkster Weise die äußerste Angst und die heftigsten Qualen ausdrücken?

---

[1] Wien, Gem. Galerie (Nr. 567 d. ital. Abteilg.); Abb. u. a. in Spemanns «Museum» XI, 15.

Endlich, so frage ich, bietet uns nicht der Laokoon, wie Herr Winckelmann sagt, «das Schauspiel der menschlichen Natur im Zustand des größten Schmerzes, dessen sie fähig ist, in einem Menschen, der gegen ihn alle Kraft seines Geistes aufzubieten sucht? Ist nicht da, wo der Sitz des größten Schmerzes ist, auch der der höchsten Schönheit?» Ich fordere den Leser auf, sich diese ganze Stelle in der «Geschichte der Kunst» anzusehen: Herr Winckelmann [gegen den Lessing polemisiert] hat hier so richtig empfunden wie in der Beschreibung des erhabenen Apollo von Belvedere.

Wir besitzen noch unter den kostbaren Resten der griechischen Skulptur einen schlagenden Beweis für die Nutzlosigkeit des Schleiers. Die Niobe sieht ihre vierzehn Kinder unter Pfeilschüssen zugrunde gehen; sie hat sie alle vor Augen, die einen sterbend, die anderen tot oder im Begriff durchbohrt zu werden. Sie hat also — wenn man hier über den Mißbrauch von Berechnungen in Sachen des Gefühls sich einen Scherz erlauben darf[1] — dreizehn Grade der Verzweiflung und des Schmerzes mehr [zu erdulden] als Agamemnon, der wenigstens die Hoffnung auf eine glückliche und baldige Rückkehr nach Griechenland hatte; man nehme noch hinzu, daß er zu der politisch-religiösen Opferung seiner Tochter seine Zustimmung gegeben hatte. Diese Niobe jedoch ist nicht verschleiert; man hat sogar daran gedacht, daß sie es sein müßte und hat sie doch immer bewundert trotz ihres unverhüllten Gesichts. Wie kommt das? Man hat offenbar den der Situation gemäßen Ausdruck bei ihr gefunden. Wenn der Bildhauer, der nicht über die Hilfsmittel des Malers verfügt, verstanden hat, diesen Ausdruck zu treffen, um wieviel mehr sollte dies nicht dem Maler gelingen? Dieser Bildhauer kannte Homer, Euripides und ohne Zweifel auch Aeschylos, der die Niobe sich verschleiern läßt, aber er wird sich gesagt haben: ich «rezitiere» nicht meine Statue und ihren Schmerz — ich mache und zeige sie, und meine Arbeit soll mit offenem Antlitz zum Beschauer sprechen . . .

Würde nicht aus dem Prinzip, das Herr Lessing aufstellen will, folgen, daß jeder Maler, der das Motiv des Schmerzes darzustellen hätte, beständig nach einer unabänderlichen Kunstregel, die Person verschleiern müßte, die den größten Anteil an dem dargestellten Ereignis nehmen muß? Oder: würde er nicht unter dem Vorwand, die Schönheit zu entwürdigen, sich und den Beschauer einer reichen, tiefen und unendlichen Quelle von Schönheit berauben? Ich gebe zu

[1] Anspielung auf die Kunstwage des Herrn de Piles?, s. S. 114.

bedenken, wie lächerlich es sich von einem Maler anhören würde, wenn er sagte: Die ganze Erhabenheit meines Bildes werdet ihr erst sehen, sobald ich die Hauptfigur verschleiert habe.

Man achtet ferner nicht darauf, daß unter all den Behandlungen, die das Motiv des Schmerzes durch die antiken Künstler erfahren hat, nur das eine Gemälde des Timanthes erwähnt wird, wo der Hauptaffekt verschleiert sei; ich glaube, man macht zuviel Lärm von einer Kleinigkeit und grade um eine, die den geringsten Lärm hätte machen müssen.

Ich will mich hier nicht in die Frage der offenen Münder einlassen und es bei den beiden Beispielen bewenden lassen, die ich beigebracht habe, indem ich noch hinzufüge, daß der berühmte Milon des Puget auch den Mund geöffnet hat, und daß hier diese «Vertiefung» weit entfernt «eine der widrigsten Wirkungen» zu tun, die erstaunliche Ausdruckskraft dieser prachtvollen Figur noch erhöht. Was die angeblichen «Flecke» betrifft, die «diese Münder in der Malerei» hervorbringen, so darf man nicht ignorieren, daß die Kunst der großen Maler, die offene Münder dargestellt haben, sie vor allen Vorwürfen zu schützen gewußt hat. Zeugnisse dafür bieten die Beispiele, die ich angeführt habe». [1]

Falconet bricht hier den fortlaufenden Gang seiner Deduktion ab, um sich zu einer Polemik gegen die von Lessing an einer Pliniusstelle (Anm. zu Kap. 2) geübte Kritik zu wenden. Wir wollen ihn auf diesen philologischen Streifzügen nicht begleiten, zumal es an der Zeit ist, uns nach der Betrachtung des polemischen Inhalts der Schriften unseres Künstlers den Aeußerungen zuzuwenden, in denen er die überwiegend kritische Seite seiner Schriftstellerei durch positive Darlegungen ergänzt.

---

3. Die «Réflexions sur la sculpture».

Hatten Falconets Charakteranlage und seine persönlichen Schicksale zur Zeit der Abfassung seiner Schriften, zugleich mit der Gegenströmung der allgemeinen Kunstanschauungen, dem polemischen Element die Uebermacht verschafft, so klingt doch durch all die Schroff-

---

[1] Die viel näher liegenden Beispiele aus Raffael (Heliodor, Transfiguration etc.) und Michelangelo hat F. sich entgehen lassen, obgleich er wenigstens die ersteren als eifriger Sammler von Stichen nach Raffael (s. Robin p. 11) gekannt haben muß.

heit, Gereiztheit und Freude am Verneinen für den, der tiefer zu sehen sich bemüht, ein Ton echter Begeisterung und heißer Wahrheitsliebe hindurch. Die Einsamkeit, unter der der Künstler in der fremden und, wie wir sahen, nicht immer freundschaftlich gesinnten Umgebung der russischen Hauptstadt zur Zeit der Niederschrift des Marc-Aurel zu leiden hatte, und ein grausames körperliches Siechtum, das ihm die letzten Lebensjahre verbitterte, würden auch bei einem ruhigeren Temperament als dem Falconets die Herbheit und Schärfe des Ausdrucks rechtfertigen. In den Tagen vor dem Petersburger Aufenthalt, als er sich seiner ersten Popularität und der größeren Erfolge in der Akademie und beim französischen Publikum zu erfreuen hatte, klingen seine Worte weit milder und freundlicher.

In einer Sitzung der Akademie am 7. Juni 1760 hatte er in längerer Rede seine Anschauungen über seine Kunst vorgetragen. Unter dem Titel: «Réflexions sur la sculpture» wies er später diesem ältesten schriftstellerischen Versuch den ersten Platz in der Sammlung seiner Schriften an,[1] nachdem bereits mehrere Separatausgaben und auch eine deutsche Uebersetzung erschienen war, mit der die «Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften» ihren ersten Band (1765) eröffnete. Auch abgesehen von der Bedeutung dieser Schrift für das künstlerische Charakterbild Falconets, verlangt die seltene Gelegenheit, einen Bildhauer ein ausführliches Glaubensbekenntnis über sein Verhältnis zu seiner Kunst ablegen zu sehen, daß diese Arbeit wenigstens auf ein paar Momente aus der Vergessenheit gezogen wird.

Falconet wendet sich mit folgenden Worten an seine Kollegen:

«Meine Herren!

Niemand verfolgt aufmerksamer als ich die Ansichten, die in dieser Akademie vorgetragen werden. Man hat hier oft die Künstler ermuntert, ihre Betrachtungen über unsere Künste der Genossenschaft mitzuteilen. Man hat hier auch gesagt, der Künstler sollte nur mit dem Zeichenstift oder dem Bossierholz in der Hand reden und den aufgeklärten Liebhabern die Mühe überlassen, uns von unsern Talenten zu unterhalten. Obgleich ich diese Ansicht durchaus teile, habe ich einen besonderen Grund, der mich bestimmt, mich heute nicht danach zu richten. Man hat mich um einige Betrachtungen über die Bildhauerei[2] gebeten, und ich habe

[1] Oeuvres (1781) I, 1—54.

[2] Die Leiter der Encyclopédie, vor allem Diderot, wandten sich an Falconet mit dieser Bitte; die Hauptsätze der vorliegenden Schrift sind in den Artikel «Sculpture» der Encyclopédie übergegangen.

geglaubt, diese nicht eher veröffentlichen zu dürfen, bevor ich sie Ihrem Urteile unterworfen hätte.»

Nach einem Dankwort an seinen Lehrer Lemoyne, der seine ersten Schritte geleitet hatte,[1] versucht Falconet die Aufgabe der Plastik zu fixieren und verfährt dabei auf eine Weise, die zeigt, daß auch ein so selbständiger Kopf wie unser Künstler, der mit den Anschauungen seiner Zeit sein Leben lang im Widerspruch stand, doch unbewußt selbst in den Bann seiner geistigen Umgebung geraten konnte. Es ist, als wenn wir Diderot oder irgend einen aus dem Heer der Kunstdilettanten reden hörten: «Der würdigste Zweck der Skulptur ist, von der moralischen Seite betrachtet, das Andenken der berühmten Männer zu verewigen und Vorbilder von Tugenden zu schaffen, die um so wirksamer sind, als diejenigen, die sie ausübten, nicht mehr Gegenstand des Neides sind.» Und nach ein paar Sätzen, die diesen Gedanken weiter ausführen, heißt es: «Ein Bildhauer ist also ebenso wie ein Schriftsteller lobens- oder tadelnswert, je nachdem die Gegenstände, die er behandelt, ehrwürdig oder frivol sind.» Um solche Sätze zu verstehen, bedarf es einerseits der Erinnerung an die Zeit, in der der Künstler schreibt und die das Wort «l'art pour l'art» noch nicht kannte, sondern dem Gegenständlichen im Kunstwerk eine recht bedeutende Rolle zuwies; andrerseits an die eigentümliche, so ganz von der leichten Lebensauffassung der Künstler jener Tage abweichende ernste Gesinnung unseres Bildhauers, der, wie wir wissen, bis in sein spätestes Alter einer strengen Selbstzucht und fast asketischen Lebensweise huldigte. Falconet stand, trotz der Baigneuse und der Sèvres-Figuren jener Sinnesrichtung, die dem skrupellosen Genießen in Kunst und Leben huldigte, durchaus fremd und ablehnend gegenüber. Jene schon erwähnte Tatsache, daß er bei der Uebersicht über die ganze Reihe seiner eigenen Werke, die er am Ende seines Lebens verfaßte,[2] jener graziösen kleinplastischen Arbeiten, auf denen seine Popularität über die Grenzen seines Vaterlandes hinaus beruhte, mit keiner Silbe gedachte, im Gegenteil in einer gleichfalls schon zitierten Anmerkung seiner Schriften sich recht wegwerfend über diese Lohnarbeiten äußerte, erklärt auch zur Genüge jene anfänglich so befremdenden Worte von der höheren Würde, die das Kunstwerk durch den Gegenstand selbst empfange.[3]

---

[1] s. o. S. 7.

[2] Das im ersten Teil wiedergegebene Verzeichnis seiner Werke (s. S. 36 ff.).

[3] Derselbe Gedanke kehrt bei Houdon wieder, der in einem Briefe schreibt: «Un des plus beaux attributs de l'art si difficile du statuaire est de conserver avec

Könnte nun die Vermutung nahe liegen, daß ein Künstler von dieser Geistesrichtung aus dem Lager des rokoko-feindlichen Klassizismus hervorgegangen sei, so werden wir schon durch die folgenden Worte eines bessern belehrt. Wer dächte nicht an die keimenden Gefahren des um jene Zeit (1760) schon diesseits und jenseits des Rheins in allen Tonarten verkündeten Dogmas von der Nachahmung der Antike, wenn er folgende Worte liest, die uns heute wie die erste, noch halb geheime Kriegserklärung erscheinen:

«Die Skulptur, die sich die Nachbildung der Oberflächen des menschlichen Körpers zur Aufgabe macht, darf sich nicht mit einer kalten Anähnelung begnügen, die den Menschen so darstellt, wie er aussehen mochte, ehe er noch von dem belebenden Hauch Gottes beseelt war. Diese Art von «Wahrheit», noch so gut getroffen, könnte durch ihre Exaktheit nur ein Lob erwerben, das ebenso frostig wäre wie die erzielte Aehnlichkeit, und die Seele des Beschauers würde nicht erregt werden.[1] C'est la nature vivante, animée, passionnée, que le sculpteur doit exprimer sur le marbre, le bronze, la pierre.» In Werken wie Bouchardons Amor und Pigalles Venus und Mercur in Sanssouci[2] sieht Falconet dieses Ideal erreicht.

Die Anführung dieser Beispiele aus der ihn umgebenden Kunstwelt ist ihm selbst wichtig. Die Worte von der «lebendigen, beseelten, leidenschaftlichen Natur» könnten mißverstanden werden als ein Bekenntnis zu den Idealen des Barock. So sehr er sich selbst zu dem Barock als dem Stil des kraftvollen Ausdrucks und der mächtigen Formen hingezogen fühlte: gegen die Extravaganzen dieser Richtung, der er selbst noch in seinem Jugendwerk, dem Milon von Croton, seinen Tribut gezollt hatte, richtet er nicht minder energische Worte der Ablehnung wie gegen das andere Extrem, den schwächlichen Klassizismus:

«Die Skulptur ist vor allem eine Feindin jener forcierten Körperstellungen, die von der Natur nicht anerkannt werden und die einige

---

toute la vérité des formes et de rendre presque impérissable l'image des hommes qui ont fait la gloire ou le bonheur de leur patrie. Cette idée m'a constamment suivi et encouragé dans mes longs travaux».

[1] Die Uebersetzung durfte nichts an dem etwas ungelenken Ausdruck dieser Stelle verbessern. Zum Vergleich das Original: «En se proposant l'imitation des surfaces du corps humain, la sculpture ne doit pas s'en tenir à une ressemblance froide et telle qu'auroit pu être l'homme avant le souffle vivifiant qui l'anima. Cette sorte de vérité, quoique bien rendue, ne pourroit exciter par son exactitude qu'une louange aussi froide que la ressemblance, et l'âme du spectateur ne seroit point émue».

[2] Heute im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin.

Künstler ohne Notwendigkeit angewandt haben, nur um zu zeigen, daß sie mit der Zeichnung[1] ihr Spiel zu treiben verständen. Ebenso will sie nicht jene Draperieen, deren ganzer Reichtum in den überflüssigen Zierden eines bizarren Falten-Arrangements besteht. Endlich ist sie eine Feindin der allzu gesuchten Konstraste in der Komposition, wie der affektierten Verteilung von Schatten und Lichtern.[2] Vergeblich würde man behaupten, daß darin die «Maschine» [das schwierige Kunststück] besteht: im Grunde genommen ist es nur Unordnung, die sicherlich ihre Ursache in der Verwirrung des Künstlers und der geringen Wirkung findet, die das Kunstwerks auf seine Seele ausübt. Je offenkundiger die Anstrengungen sind, die man macht, um uns zu erregen, desto weniger werden wir erregt. Hieraus muß man den Schluß ziehen, daß je weniger Mittel ein Künstler anwendet, um eine Wirkung hervorzubringen, um so größer sein Verdienst ist, wenn er diese Wirkung erreicht, und daß der Zuschauer sich desto williger dem Eindruck hingibt, den man auf ihn hat ausüben wollen. Die Einfachheit in diesen Mitteln hat die Meisterwerke Griechenlands entstehen lassen, die «bestimmt erscheinen, in diesem Punkt für ewig den Künstlern als Vorbilder zu dienen». — Gewiß Sätze, die Winckelmann Zeile für Zeile unterschrieben hätte!

Die Neigung zum Sprunghaften in der Beweisführung und zur Abirrung auf entlegene Gebiete, die im Moment des Niederschreibens durch irgend eine Ideen-Assoziation ihm nahetreten, läßt Falconet hier an diesem wichtigen Punkt auf andere Fragen eingehen, die wir im Interesse der Sache übergehen wollen, um aus seinen Erörterungen diejenigen Stellen herauszuheben, die sich mit dem Wesen und den Aufgaben der Plastik beschäftigen: «Dem Bildhauer,» sagt Falconet, «ist es im Gegensatz zum Maler selten möglich, durch spätere Korrekturen seine Arbeit zu verändern und zu verbessern. Die Exaktheit im Detail ist ihm daher unerläßlich, denn er kann nicht durch koloristische Schönheiten für mangelhafte Zeichnung entschädigen. Wenn er seine Arbeit für die eine Ansicht gut komponiert und ausgeführt hat, so hat er erst einen Teil seiner Arbeit getan, denn sein Werk hat soviel Gesichtspunkte als es Punkte im umgebenden Raum gibt.» Auch in der Wahl des Motivs sind ihm Be-

[1] Oft wiederkehrender, auch von deutschen Schriftstellern der Zeit gebrauchter Ausdruck für die Anlage, den Umriß plastischer Werke.

[2] Eine Reiterfigur des sonst von ihm so bewunderten Bernini (den Marcus Curtius in Versailles) nennt er einmal «une des plus mauvaises et impertinentes productions qu'on puisse voir en sculpture». (Oeuvres II, 28).

schränkungen auferlegt: «Le sculpteur n'a le plus souvent qu'un mot à dire; il faut que ce mot soit énergique.» Daraus folgt mit Konsequenz die Verwerfung alles koloristischen und dekorativen Beiwerks; nur für die als Dekoration gekennzeichneten Zutaten bei Arbeiten des kunstgewerblichen Genres, will er Vergoldung und farbiges Stein-Material zulassen.[1] Eindringlich warnt er den Bildhauer vor den Extravaganzen Borrominis und Meissoniers, deren Verstöße gegen die Gesetze der Schönheit und Einfachheit in ihren architektonischen Werken auch den Bildhauer die Gefahren eines wahrheitswidrigen und haltlosen dekorativen Ueberschwangs lehren könnten.

Doch dürfen andrerseits dem Bildhauer keine Fesseln angelegt werden. «Die Plastik ist nicht an eine bestimmte Art von Motiven gebunden und darf sich dem «essor» hingeben, aber diese Freiheit, den Marmorblock sozusagen frei wachsen zu lassen, darf nicht so weit gehen, daß die äußeren Umrisse durch Details verwirrt und zerstört werden oder gar den Hauptmotiven zuwiderlaufen. Das Motiv des vatikanischen Apollo oder des Gladiators ist sofort klar, von welcher Seite man sie auch ansieht.»

Daß Falconets eigene Arbeiten, abgesehen von dem Jugendwerk des Milon, diese Forderung im vollen Umfange erfüllen und daß gerade in dieser Strenge und Geschlossenheit der Anlage seine Sonderstellung in der ihn umgebenden Rokokoplastik beruht, sei hier noch einmal in Erinnerung gebracht. Daß es sich bei all diesen Qualitätsbestimmungen natürlich nur um relative Bewertungen in kunsthistorischem, nicht absoluten künstlerischem Sinne handelt, braucht an dieser Stelle nicht aufs neue betont zu werden. Falconet kannte weder die reifsten Schöpfungen der Antike noch der Renaissance, und wir dürfen uns nicht wundern, wenn er so manchem Kunstwerke Einfachheit und Geschlossenheit nachrühmt, das wir heute als reichlich kompliziert und zerklüftet ansehen. Er schaut mit den Augen seiner Zeit und urteilt nach seiner künstlerischen Umgebung; die historische Gerechtigkeit verlangt daher, ihn in seinen Werken sowohl wie in seinen theoretischen Aeußerungen gleichfalls mit dem Maßstab seiner Zeit zu messen.

Durch die Hinweise auf die Meisterschaft der Antike in der Komposition jedoch will Falconet um keinen Preis eine Nachahmung der Antike gepredigt haben. Wir kennen seinen Kampf gegen die über-

---

[1] Siehe F.'s eigene dekorative Arbeiten (Grazien-Uhr etc.), Kap. I, 2 des ersten Teils.

mächtige Zeitströmung der «Antiquomanie» schon aus dem polemischen Teil. Die Antike ist ihm ein hohes Muster unter jenem einen Gesichtspunkt der einheitlichen Komposition und der Meisterschaft der Behandlung des Nackten, nicht in allen, aber in ihren reifsten Schöpfungen, zu denen er den Laokoon, den Herkules Farnese, den Torso, die Mediceische Venus, den borghesischen Fechter rechnet; der großen Mehrzahl der Antiken dagegen wirft er einen Mangel an Leben vor, der aus der summarischen Behandlung der Oberflächen resultiere. Dies Wort, das allein schon genügte, um ihm im Zeitalter Winckelmanns Tausende von Feinden zu verschaffen, klingt uns, die wir wissen, daß die Kenntnis von der Kunst der Alten in jenen Zeiten sich nicht auf die höchsten Offenbarungen des antiken Genius, die noch unter der Erde schlummerten, sondern auf die römischen Kopien dritten und vierten Ranges gründete, wie der einsame Ruf eines Sehenden unter einem Heer von Blinden. Dem Evangelium der Klassizisten aber, die in jeder noch so unbedeutenden Antike eine Offenbarung sahen, und dem Heroldsruf Winckelmanns: «Der einzige Weg für uns, groß, ja unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Antike» setzt Falconet die Worte entgegen: «Une connoissance médiocre de nos arts chez les Grecs suffit pour voir qu'ils avoient aussi leurs instants de sommeil et de froideur. Le même goût régnoit, mais le savoir n'étoit pas le même chez tous les artistes . . . Il seroit donc dangereux pour l'artiste d'accorder indistinctement son admiration à tout ce qui s'appelle «antiquité! . . . C'est aux grands artistes à qui toute la nature est ouverte, à donner les lois du goût.»

Nicht in den von der literarischen Zeitströmung getragenen und als Erneuerer der Antike gepriesenen Klassizisten, sondern in Michelangelo und seinem eigenen Landsmann Puget sieht Falconet seine plastischen Ideale erfüllt. Er bricht in jene Worte aus, die wir schon am Anfang unserer Betrachtung zitiert haben[1]: «Qui est-ce qui ne voit pas circuler le sang dans les veines du Milon de Versailles!», Worte, die damals im klassizistischen Lager mit einem Hohngelächter aufgenommen wurden. Uns hingegen, denen die Zusammenstellung Michelangelos mit Puget nicht wie ihm geläufig ist und denen das Beispiel des Milon von Croton nicht besonders glücklich gewählt erscheinen mag, kann ein Blick auf eine Jugendarbeit des schon bei seinen Lebzeiten nie voll gewürdigten Puget,[2] den kürzlich entdeckten

---

[1] Vergl. S. 9 des ersten Teils, Kap. I.

[2] Vergl. Falconets Brief an Katharina II. (S. 81).

Herkules in der Ecole des beaux arts die historische Bedeutung der Worte Falconets erschließen (Abb. 39).

Anknüpfend an die «Réflexions sur la sculpture» äußert sich Falconet in zwei längeren Artikeln, die gleichfalls in der Encyclopédie Aufnahme fanden und der Buchausgabe der genannten Schrift angegliedert wurden, über das

«Basrelief» und die «Draperie».

Mit Hinzunahme seiner Aeußerungen in einem späteren Aufsatz gegen den Grafen Algarotti (Oeuvres II, 311—28) lassen sich seine Ansichten über die Prinzipien des Reliefs in folgende Hauptsätze zusammenfassen:

Die Wahl des stärkeren oder schwächeren Reliefs hängt ab von der Ausdehnung der Fläche: je größer die letztere, desto stärker darf das Relief sein, während Gegenstände von geringerer Ausdehnung, wie z. B. eine Säule, eine Vase u. dgl., in der Masse geschont und nicht durch allzustarke Reliefs «durchlöchert» werden dürfen; namentlich sollen bei der figürlichen Dekoration von Architekturflächen von geringer Ausdehnung Hochreliefs nur mit größter Vorsicht verwandt werden, weil durch ein allzustarkes Herausspringen der Figuren aus der Fläche der Wohlklang[1] der Architektur leicht zerstört werden kann. Die tiefliegendsten Schichten eines solchen Reliefs ließen das Gefühl der Vertiefung an einer Stelle aufkommen, wo es keine Vertiefung geben darf; auch hier würde für das Auge eine Durchlöcherung der Masse entstehen. Nur ein schwaches Relief ist hier angebracht, und es ist Sache des künstlerischen Takts, das «sujet» und den «style» der Relief-Dekoration mit der Architektur in Einklang zu bringen. Dagegen ist an anderen Stellen, wie an Altären oder auf größeren Architekturflächen, wo das schwache Relief nicht zur Geltung kommen würde, das Hochrelief am Platz.

In keinem Falle aber ist für die moderne Kunst eine Beschränkung durch die Vorbilder der Antike zulässig. Die Pflege des malerischen Basreliefs mit allen Mitteln der Perspektive, der Verkürzungen und Lichteffekte darf nicht zugunsten der antiken Nachahmung vernachlässigt werden. «Die Alten, die viele Jahrhunderte vor uns lebten, sind nur einige Schritte auf diesem Wege vorwärts gegangen», und ebenso wie die folgenden Jahrhunderte in der Malerei weit über die Alten hinausgekommen sind, muß hier ein neues Feld erobert

---

[1] «l'accord».

werden: Bernini, Le Gros, Algardi sind hier als Vorgänger, wenn auch nicht als nachahmenswerte Vorbilder anzusehen. [Die Leistungen der Frührenaissance auf diesem Gebiet (Ghiberti u. a.) sind Falconet und seinen Zeitgenossen so gut wie unbekannt geblieben, wie er ja auch in seiner Marc-Aurel-Schrift mit keinem Wort des Gattamelata und des Colleoni gedenkt.]

Die antiken Reliefs besitzen, wie die Statuen der Alten, «la grande manière dans chaque objet particulier et la plus noble simplicité dans la composition,» aber es fehlt ihnen die «Vollendung der Illusion». Das ist in Falconets Sinne ganz konsequent gedacht, und seine Forderung der Illusion im Basrelief entspringt derselben künstlerischen Anschauung, die bei den ihm bekannten antiken Statuen die «nature vivante, animée, passionnée» vermißte.

Etwa hundert Jahre vor Falconet hatte der Bildhauer Anguier in einer Conférence des Jahres 1673 für das antike Basrelief und gegen die modernen naturalistischen Tendenzen gesprochen: «Dieser Bildhauer, sagt Falconet, urteilt geradeso wie die Kinder, die nur in der Nähe des häuslichen Ofens tanzen können und sich sehr dumm anstellen, wenn sie anderswo tanzen sollen; ein beschämendes Beispiel blinder Routine.»[1]

Falconet verlangt dagegen für den Bildhauer dieselbe Freiheit wie für den Maler in der Eroberung neuer Gebiete für seine Kunst; bisher mißglückte Versuche dürften nicht abschrecken, «denn das hieße, man dürfe keine Oden mehr schreiben, weil die von Boileau auf die Einnahme von Namur mißlungen sei.»

Da die einzige Reliefarbeit Falconets, Alexander der Große, der dem Apelles seine Geliebte schenkt, verschollen ist, und die Beschreibung Diderots (Salon 1765) trotz ihrer Langatmigkeit keinen Aufschluß über die künstlerischen Qualitäten des Werkes gibt, so bereichern folgende Einzelbemerkungen, die Falconet den eben zitierten Betrachtungen anschließt, unsere Kenntnis in zweifacher Hinsicht.

Der Künstler stellt für die Komposition eines Reliefs folgende Prinzipien auf: Je nach der Bedeutung der Figuren müssen die Plätze

---

[1] Das Beispiel des von Falconet zitierten Michel Anguier (1612—86), der schon im Siècle de Louis XIV für die Nachahmung der Antike focht, sowie das seines Bruders François A., der in einem Werk wie dem Grabmal des Jacques de Souvre de Courtenvaux † 1670 (jetzt im Louvre) an frostig-schematischer Behandlung des Nackten schon alles überboten hat, was die Klassizisten des 18. u. 19. Jahrhunderts leisteten, beweist aufs neue, daß die Erscheinung des Klassizismus in der Geschichte der französischen Plastik weit älteren Datums ist, als allgemein bekannt zu sein pflegt.

verteilt werden. Die Hauptfigur muß die größte Lichtmasse haben. An den vorderen Figuren sind nur wenig Verkürzungen anzubringen; in dem hinteren Raum darf freier geschaltet werden. Die Abstufung der größeren oder geringeren Deutlichkeit hat nach der streng beobachteten perspektivischen Erscheinung der Objekte in der Natur zu erfolgen, nicht nach Willkür, wie dies z. B. der sonst von Falconet so hochverehrte Puget in seinem berühmten Diogenesrelief (Louvre) getan hat, das Falconet daher nicht ansteht, eine «papillotage» zu nennen, zumal es auch gegen die beiden ersten seiner Vorschriften verstößt.

Es dürfen ferner keine gleichmäßigen Schattenkreise um die Figuren entstehen, weil letztere dadurch, wie bei den antiken Basreliefs, auf die Fläche «aufgeheftet» erscheinen; das widerspräche der natürlichen Erscheinung der Dinge im Raum, und man könne es vermeiden, indem man den Figuren eine gewisse Drehung gäbe und in den Mittelpartieen ein genügend hohes Relief anbringe. Dadurch ergäbe sich ein natürlicher Schattenschlag und ein reicheres Spiel von Hell und Dunkel als bei den gleichmäßig starren Schattenwänden der antiken Reliefs. Auch müsse das gegenseitige Beschatten der Figuren «naturgemäß» dargestellt sein und zugleich gesetzmäßig: es darf keine Verwirrung dabei entstehen und jeder Figur muß genügend Raum gelassen werden, um auch in der Lichtrechnung zur Geltung zu kommen. Das Herausheben einer einzelnen Figur kann durch Anbringung eines Schattens neben ihrem Licht und, wenn möglich, noch eines Lichtes hinter ihrem Schatten bewirkt werden.

Als Beweis für die Berechtigung dieser malerischen Forderungen im Basrelief und die nahe Verwandtschaft von Malerei und Reliefkunst sei anzuführen, daß die Gemälde großer Meister wie Poussin und Lesueur sich ohne Schwierigkeiten in Basreliefs übersetzen ließen. Auch besäßen die Italiener für das Basrelief den Ausdruck: «un quadro di bassorilievo». Mit alledem wolle er aber nicht behaupten, daß ein Relief durchaus immer ähnliche illusionistische Wirkungen hervorbringen müsse wie ein Gemälde. Es handele sich nur um Befreiung von den Fesseln der als allein maßgebend verkündeten Vorbilder der Antike und um eine Erweiterung der künstlerischen Ausdrucksmittel. «Ich bin,» so schließt Falconet, «aufs innigste überzeugt, daß man von der Malerei oder besser gesagt von der Natur, alle Mittel entlehnen darf, die der Reliefkunst förderlich sein können.»

Diese Ausführungen, die ja für uns heute gegenstandslos geworden sind, gewinnen ihre Bedeutung wiederum allein durch die

historische Beleuchtung. Sie sind hervorgegangen aus dem heißen Ringen einer Künstlernatur gegen die von der Zeitmode verlangte Entäußerung der künstlerischen Freiheit zugunsten der Nachahmung fremder Vorbilder. Nicht gegen die Erkenntnis von dem hohen Wert der Antiken, denen auch Falconet überall seinen Tribut zollt, richtet sich sein Zorn, sondern gegen die kritiklose Verherrlichung aller antiken Reste als solcher. Sein künstlerisches Gewissen empört sich, wenn er die laienhaften, jedes künstlerischen Urteils entbehrenden Lobeshymnen liest, die die gefeierten Schriftsteller der Zeit auch den minderwertigsten Schöpfungen aus den Tagen des Verfalls der antiken Kunst widmen. In seiner Schrift gegen den Grafen Algarotti wendet er sich an einer Stelle gegen das vielbewunderte und von Bayle, der Madame Dacier, Montfaucon u. a. als eine «Arbeit von seltener Schönheit und Weisheit» gepriesene antike Relief der «Apotheose des Homer». «Nicht als ob in diesem Werk nicht einige Gestalten wären, die in der Intention gut und stilvoll sind. Allein, da die griechischen Schulen einen hohen Stil lehrten und inspirierten, so verbreitete sich der Reflex dieses hohen Stils notwendigerweise bis auf die mittelmäßigsten Arbeiten. Das ist es, wie ich glaube, was die meisten gelehrten Schriftsteller nicht unterschieden haben: sie haben diesen Schul-Stil bemerkt, er war für sie alles, und sie riefen «Mirakel!». Wenn man aber die Verdienste der Alten hervorheben und aufzeigen will, so soll man wenigstens nicht diejenigen Arbeiten auswählen, die das Gegenteil beweisen.»

Unter diesem Gesichtspunkt betrachtet Falconet die von Algarotti als ein Wunder der antiken Reliefkunst gepriesene Trajanssäule. Das von dem Archäologen als «andeutender Stil» (style emblématique) hoch gerühmte Verfahren des römischen Bildhauers, der u. a. tausend Soldaten durch vier charakterisiert, erscheint ihm vielmehr als ein Beweis des Nichtkönnens und als «lächerliche Armut». Der abkürzende Stil der Medaille, den Algarotti als Parallele anführt, sei nicht auch für die große Plastik maßgebend; außerdem gebe es antike Medaillen, auf denen große Menschenmassen in malerischem Sinne dargestellt seien (Eidesleistung von Truppen, Raub der Sabinerinnen etc. im Besitz des französischen Königs).

«Die Irrtümer», sagt Algarotti, «die auf den ersten Anblick in den Basreliefs der Alten, vor allem in der Trajanssäule, vorhanden zu sein scheinen, sind ein Mysterium der Werke des Altertums.» Ein Mysterium?» ruft Falconet aus; «noch nie war in der Kunst die Dummheit ein Mysterium. Ein Gefängnis von drei bis vier Fuß Höhe,

dessen Tür genau so hoch und breit ist, wie die Beine derjenigen, die sie berühren, um einzutreten, — ist das eine künstlerische «Freiheit»? Ist es eine «Freiheit», wenn Dacierfrauen kaltblütig drei römische Gefangene verbrennen, die sich wenig daraus machen, und wenn diese Exekution ganz in der Nähe Trajans und seiner Soldaten vor sich geht, die sehr ruhig dabei bleiben und gar nicht hinsehen? Vielleicht ist das ein «Mysterium»! — Geschieht es auf Grund einer künstlerischen Finesse, daß ein Soldat den Ellenbogen auf das Dach eines brennenden Hauses stützt, wie man sich auf einen Tisch auflehnt?»

«Wer sich über alle die empörenden Geschmacklosigkeiten, die elende Anordnung, die lächerliche Perspektive, verbreiten wollte, die man in diesen Reliefs sieht, würde lange zu tun haben. Aber muß sich ein Mann von Geist nicht schämen, wenn er nach der Verteidigung so vieler Torheiten sich am Abend fragt: was hast du heute getan?»

In diesem Stil geht der Falconetsche Aufsatz weiter, den wir hier nicht verfolgen wollen, da die reifere Kritik der Folgezeit dem Künstler längst Recht gegeben hat, während er bei seinen Lebzeiten wegen seiner Ansicht mit Spott und Hohn überschüttet wurde.

Zum Schluß noch ein paar Worte aus dem Artikel über die Behandlung des Gewandes in der Plastik:[1] Der höchste Grundsatz ist auch hier die Freiheit des Künstlers von jedem System. Es gibt gute und schlechte Gewänder in der Antike wie bei den Modernen. Die Maßlosigkeit der barocken Gewänder ist ebenso verwerflich wie die Trockenheit der antiken Nachahmer. Aus dem Studium der antiken Gewänder jedoch kann der Künstler die höchsten Vorteile ziehen, ohne seine Vorbilder sklavisch zu kopieren.

«Sind diese Prinzipien einmal anerkannt, so sind sie auf alle Stile anwendbar, und die Natur, die niemals ihre Rechte verliert, wird immer neue Variationen und fruchtbare Lehren für den Bildhauer bereit halten, der in der Antike ein Schutzmittel gegen einen falschen Gebrauch der verschiedenen Manieren bekommen hat . . . Wenn die Prinzipien des Künstlers auf die Natur und den guten Geschmack gegründet sind, so folgt daraus, daß er sich von jedem Sonder-System fernhalten kann. Was liegt ihm am System?

---

[1] Gleichfalls für die «Encyclopédie» verwertet.

Er muß wissen, daß in der Kunst das Streben nach Wahrheit keine Sonder-Autorität kennt. Er habe den Mut, für alle Zeiten und für alle Länder zu schaffen!.. Was heute veraltet ist, war einst neu, können wir mit Tacitus sagen, und was wir ohne Vorbild schaffen, wird einst als Vorbild dienen.»

---

4. Falconets Schriften im Urteil der Zeitgenossen.

Es hätte einer stärkeren literarischen Kraft bedurft, um solchen Worten, wie den eben vernommenen, das gebührende Ansehen zu verschaffen. Von einem schriftstellerischen Erfolg in weiterem Sinne konnte bei den Falconetschen Arbeiten nicht die Rede sein. Die formale Regellosigkeit der von Exkursen überwucherten und mit Anmerkungen überladenen Aufsätze bot zu wenig Einladendes, zumal für den verwöhnten Geschmack der Leser des achtzehnten Jahrhunderts. Den wertvollen Kern aus der wertlosen Schale herauszulösen, gab man sich nicht die Mühe. Konnte es selbst noch in unseren Tagen einem Geist von so profunder Gelehrsamkeit wie Justi begegnen, daß er, durch die mangelhafte Form der Falconetschen Schriften und ihren allzu polemischen Charakter abgestoßen, über diesen Gegner Winckelmanns mit ein paar Worten den Stab brechen zu müssen glaubte[1] — wie konnte man es von den berufsmäßigen Rezensenten der ästhetischen und literarischen Journale des achtzehnten Jahrhunderts verlangen, daß sie einem Mann Verständnis entgegenbrachten, der völlig isoliert den Kampf gegen die übermächtige klassizistische Zeitströmung aufzunehmen wagte und ein Rüstzeug ins Feld führte, das durch seine Schwerfälligkeit allein schon Freund und Feind abschrecken mußte. Es nützte Falconet nichts, wenn er erklärte: «Je sais que par des longueurs je sacrifie souvent le goût à la raison; trop d'écrivains font le contraire»[2]: der Geschmack war nun einmal in Frankreich, damals wie heute, der ausschlaggebende Faktor bei der Bewertung jeder literarischen Erscheinung. Der gelehrte

---

[1] «Der Bildhauer Etienne Falconet, dessen Bedürfnis von Zeit zu Zeit durch heftige Auslassungen über Kunstangelegenheiten seinen Kopf von störenden Wallungen frei zu machen, wir eine Reihe von 6 Bänden Oeuvres verdanken . . . .» («Winckelmann» II. Aufl. III, 218).

[2] Oeuvres II, 279.

Apparat an Zitaten aus antiken Autoren, mit denen Falconet seine Ausführungen begleitete, war für die überwiegende Mehrheit der Rezensenten eher ein Hindernis als eine Förderung des Verständnisses, geschweige, daß sie, die wie alle Welt damals den Kunstwerken einzig von der literarischen Seite her beizukommen geübt waren, die ganz ungewohnte Betrachtungsweise des von rein-künstlerischen Voraussetzungen ausgehenden Falconet zu würdigen vermocht hätten. Im Gegenteil: man sah seine schriftstellerischen Versuche als einen Uebergriff in ein Gebiet an, wo man selbst Herrenrechte auszuüben gewohnt war, und die energischen Angriffe des Künstlers auf den Dilettantismus in der Kunstschriftstellerei ließen ihm Feinde in Scharen erstehen. Die Abwehr auf dieser Seite begnügte sich meistens, da sie zu einer sachlichen Entgegnung nicht gerüstet war, mit der niedrigsten Waffe der Ignoranz, dem Spott und der Verhöhnung: «Un apprenti de tête en bois qui se donne les airs de traduire les auteurs» — schreibt u. a. der berüchtigte Henri Linguet mit Anspielung auf Falconets erste Lehrjahre und seine Plinius-Uebersetzungen. Andererseits wußte sich die Tageskritik im Einverständnis mit den gelehrten Archäologen. Auch in diesem Lager waren, außer dem ersten Plinius-Kenner jener Tage, Brotier, der sich in seiner Ausgabe auf eingehende Debatten mit dem Kommentare Falconets einließ, die wenigsten geneigt, dem abgesagten Feind des Klassizismus ihr Ohr zu leihen. «J'ai éprouvé,» schreibt Falconet, «qu'on ne pardonnait pas à la critique des anciens, quelque fondée qu'elle put être. Ce que j'avais dit du cheval de Marc-Aurèle a excité les cris des Antiquomanes; en vain je n'ai marché que la preuve à la main, en vain j'ai démontré rigoureusement ce que j'avançais, on n'a vu qu'un détracteur injuste dans l'artiste qui jugeait de son art.» [1]

Wie man im klassizistischen Lager Falconets Schriften gänzlich mißverstand und den Künstler als einen Verächter der Antike zu brandmarken unternahm, weil man garnicht spürte, daß trotz seiner oft allzu temperamentvollen Auslassungen gegen minderwertige Kunstwerke des Altertums, eine hohe Verehrung für die Antike ihn beseelte: dafür gibt es kein besseres Zeugnis, als die Worte, die Falconet zehn Jahre vor seinem Tode an die «Société pour l'encouragement des arts» in Genf richtete. Man hatte ihn dort aufgefordert, für die Sammlung der künstlerischen Lehrmittel Abgüsse nach seinen eigenen Werken zu übersenden, ein Anerbieten, das er mit folgenden

[1] «Sur la peinture des anciens» Oeuvres VI, 45 Anm.

Worten ablehnte:[1] «Wenn Sie, wie ich hoffe, in Ihren Sälen einige Abgüsse nach den Meisterwerken der Antike aufstellen: wer möchte es da wagen, seine eigenen Werke neben dem Apollo, dem Fechter und dem Laokoon sehen zu lassen?» — Wer sich heute die Bedeutung dieses Verzichts vom rein menschlichen Standpunkt vergegenwärtigt, wird diesen Vorgang nicht nur als ein Zeugnis für die ethische Bewertung des vielverleumdeten Künstlers ansehen, sondern zugleich erkennen, wie sich an ihm, dem «détracteur injuste» der Antike, das alte Schauspiel wiederholte, das stets da zu beobachten ist, wo die einzelne Intelligenz gegen die Masse anzukämpfen versucht: der Gegner des Dogmas wurde als Atheist verschrieen.

Es kann aus diesem Grunde hier darauf verzichtet werden, des weiteren zu verfolgen, wie sich die Kritik der ästhetischen und literarischen Journale Frankreichs und Deutschlands[2] im einzelnen Falconet gegenüber verhielt, zumal er selbst den meisten seiner Angreifer die Ehre angetan hat, ihre Besprechungen in den letzten Band seiner Werke aufzunehmen, um sie zu widerlegen. Wichtiger ist es für uns, die Stimmen der Großen zu vernehmen, die sich über Falconet geäußert haben. Von

Voltaire

besitzen wir mehrere Zeugnisse für seine Hochschätzung des Schriftstellers Falconet. Ein Brief an den Künstler, der ihm seine Plinius-Uebersetzung mit den Kommentaren zugesandt hatte,[3] und eine Stelle in seinen eigenen Werken, wo er Falconet einen «homme de lettres et de génie»[4] nennt, sind die Gegenäußerungen auf verloren gegangene Briefe Falconets, in denen dieser sich bescheiden als einen Kastellan in der Kirche der Aufklärung bezeichnete, die Voltaire errichtet habe.

Diderot

hingegen stand der schriftstellerischen Tätigkeit seines Freundes, für dessen Kunst er so enthusiastische Ausdrücke des Lobes fand, von Anfang an ablehnend gegenüber. Die langen, sachlichen Ausführungen über den Marc-Aurel interessierten ihn nicht;[5] der geistreiche, auf der Höhe der literarischen Kultur stehende Schriftsteller konnte sich

---

[1] Dedikation seiner Schriften, Ausgabe von 1781.

[2] Hier sind besonders die «Göttinger Gelehrten Anzeigen» vom Jahre 1771 zu nennen.

[3] Gaz. des beaux-arts 1869. II. 139.

[4] Oeuvres, ed. Moland, XIX, 279.

[5] An Falconet, 6. Dez. 1773.

ebensowenig dazu entschließen, die formalen Mängel in Falconets Schriftstellerei zugunsten des realen Gewinns an künstlerischer Belehrung zu vergessen, wie Falconet seinerseits für den blendenden Stil der Diderotschen «Salons» deren dilettantische Kunsturteile geduldig hingenommen haben wird.[1]

In Deutschland haben, von kleineren Geistern abgesehen, Winckelmann und Raphael Mengs, Lessing, Herder und Goethe die Schriften Falconets gekannt.

Winckelmann

nimmt, wie schon berichtet, in zwei Anmerkungen seiner Geschichte der Kunst des Altertums auf Aeußerungen Falconets in den «Réflexions sur la sculpture» bezug, ohne sich in eine längere Polemik einzulassen.[2] Die heftigen Angriffe, die Falconet in der Marc-Aurel-Schrift gegen Winckelmann richtete,[3] sind ihm nicht mehr zu Gesicht gekommen; Raphael Mengs übernahm in einem langen, an Falconet gerichteten Brief, den dieser in seine Schriften aufgenommen hat, die Verteidigung seines toten Freundes und Bewunderers.[4] — Ueber die Aufnahme, die

Lessing

dem Falconetschen Aufsatz über das zweite Kapitel des Laokoon, den wir oben wiedergegeben haben, hat zuteil werden lassen, wissen wir nichts. Nur eine Schlußbemerkung Falconets bezeugt, daß Lessing ihn gelesen hat.[5]

---

[1] Doch möchte ich die Frage offen lassen, ob die von dem Herausgeber der Grimmschen «Correspondance littéraire» Diderot zugeschriebene, in ganz wegwerfenden Ausdrücken sich ergehende und völlig verständnislose Besprechung der «Observations sur la statue de Marc-Aurèle» (Juli 1771, IX, 345) wirklich von Diderot herstammt.

[2] S. 193 u. 203 der ersten Ausgabe von 1764.

[3] s. o. Abschnitt 2.

[4] «Lettre de Mr. Mengs à Mr. Falconet». (Oeuvres II, 195—224). Die Schlußworte aus Falconets beigefügter Replik seien hier angeführt, um zu zeigen, wie erfreulich seine Kampfesweise sich von den hämischen und verbitterten Angriffen seiner Feinde (Jaucourt, Linguet, Abbé Aubert etc.) unterscheidet: Er ruft Mengs zu: «Continuez de me parler avec la même franchise, vous exciterez toujours la mienne; vous m'éclairerez, vous me ferez retrouver l'aliment qui convient aux artistes. Qu'importe un peu de contrariété! On se dispute doucement, on s'estime, on s'aime, on s'éclaire, on s'embrasse. C'est avec ces sentiments que j'ai l'honneur d'être . . .» etc.

[5] «On m'assure que Mr. Lessing est convenu que je le critiquois honnêtement. je suis très-flatté de l'avoir au moins satisfait à cet égard. S'il eût jeté dans quelque journal une réponse à mon observation, sans doute il m'eût instruit». (Oeuvres II, 280 Anm.)

Herder

hat mehrmals Worte der Anerkennung für Falconet gefunden. In einer Anmerkung der «Plastik» sagt er von den «Réflexions sur la sculpture», mit deren Uebersetzung der erste Band der «Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften» (1765) eröffnet wurde: «Falconets Gedanken von der Bildhauerkunst sind die treffliche Vorlesung eines Künstlers, dessen Zweck es garnicht ist, die Grenze zweier Künste philosophisch zu sondern.» [1] An einer andern Stelle derselben Schrift spricht er von Falconet als einem «neuen, sehr denkenden Künstler». [2] Später, im Alter, hat Herder seine Meinung geändert: Falconet ist ihm der typische Franzose, der gern spricht (er nennt ihn den «lauten») und dessen Kunst es an Einfachheit und Wahrheit mangelt. Dieser Herdersche Aufsatz in der «Adrastea», der über das Petersburger Monument handelt, segelt bereits im vollen Fahrwasser des Klassizismus. Für das, was der künstlerische Gedanke des Falconetschen Reiterdenkmals inmitten einer Zeit bedeutete, in der die klassizistische Allegorie und die entlehnte Formensprache an die Stelle einer schöpferisch freigestaltenden künstlerischen Phantasie getreten war, hatte der große Prophet der individuellen Freiheit und nationalen Selbständigkeit aller Kunst damals kein Auge mehr. Wie alle großen und kleinen Geister um die Jahrhundertwende — die Adrastea erschien 1801 — betrachtet auch er dieses Kunstwerk unter dem Gesichtswinkel des alleinseligmachenden klassizistischen Dogmas: «Laß andere heldenmäßig den Felsen hinaufgaloppieren, Peter nicht also, wenn die Statue ein Sinnbild seines Charakters und Lebens sein soll . . . Je höher die Statue des Helden steht, desto kleiner wird er; der weit hergeschaffte Fels mußte gesprengt werden . . .» Seine Kleidung sollte ein Panzer sein; in die Hand bekäme er «eine Rolle, worauf die Karte seines Reiches und der Riß Petersburgs gezeichnet stände . . . Diesen Riß zeigte er vor mit seitwärts gewandtem Gesicht, als ob Jemand, sein Freund oder Feind neben ihm stünde und er ihm ruhig ins Antlitz schaute . . . Zu Füßen legte ich ihm den Lorbeer, mit Degen, Hirschfänger, der Dubina und allerlei mathematischen Instrumenten, durch die er schuf und wirkte. Auf eben dem Postament, ihm zur Seite, stünde der russische Adler, in der Klaue den Blitzstrahl; in Peters volles Haar aber schlänge ich das Eichenlaub, die Bürgerkrone . . . Auf keinen freien Platz, wohin, zumal unbedeckt,

---

[1] Suphan VIII.
[2] ebenda.

die Statue nicht gehört, sondern in eine Rotunde, stellte ich ihn. Da stünde Peter, wie in der Vatikanischen Rotonda Apollo unter den Musen, charakteristisch gebildet. Katharina II. säße ihm gegenüber. Die Geschichte des Jahrhunderts erfüllte zur Hälfte diese Rotonda, die andere Hälfte bleibt kommenden Zeiten.» —

Goethe.

Wenn wir uns zu Herders großem Schüler aus der Straßburger Zeit wenden, entdecken wir dieselbe Wandlung der Anschauungen. Der Geist der eben vernommenen Herderschen Worte spricht auch aus Goethes Entwurf zu der unseligen Rostocker Blücherstatue Schadows (1819). In seiner Jugend dachte Goethe anders. Damals erkannte der Verfasser der Schrift «Von deutscher Baukunst» in dem Autor der «Observations sur la statue de Marc-Aurèle,»[1] einen Geistesverwandten und Mitstrebenden in dem Kampf gegen Autoritäten-Anbetung und in der Ehrfurcht vor der Natur und jeder starken Persönlichkeit. In dem Aufsatz: «Nach und über Falconet» brachte der junge Goethe dem französischen Künstler die größte Huldigung, die ihm je widerfahren ist. Ohne seine Quelle zu nennen, auch ohne von den Werken oder Schriften Falconets zu sprechen, beginnt Goethe diese Jugendschrift, in der wir heute den spontansten Ausdruck seiner Kunstanschauungen in der Sturm- und Drangperiode erblicken, mit der wörtlichen Uebersetzung einer Stelle aus der Marc-Aurel-Schrift Falconets.[2] Die Natur als einzige und reinste Quelle des Kunstschaffens: dieser in der Kunstliteratur jener Tage so selten vernommene Ruf, den Falconet an dieser wie an vielen anderen Stellen seiner Schriften zum Ausdruck bringt, bot für Goethes Rhapsodie das Thema, über das er in der dithyrambischen Tonart seines Jugendstils eine Reihe rauschender Variationen anstimmte, um bald, des Gottes voll, seinen ersten Anlaß ganz aus den Augen zu verlieren. Die Ueberschrift ist als einzige Spur zurückgeblieben und zeigt, von wo er seinen Weg genommen.

Als Falconet, dessen Popularität bei seinen Lebzeiten, wie nach seinem Tode, auf der Baigneuse, dem Amor und den Sèvresfiguren beruhte — den Meister der Grazie nannte man ihn — im Jahre

[1] die ihm in dem Amsterdamer Einzeldruck des Jahres 1771 zu Gesicht gekommen war.

[2] Entdeckung Witkowskis (s. Vorwort).

1791 gestorben war, wurde ihm dasselbe Schicksal zuteil, wie seinem großen Landsmann Watteau, dem die Zeitgenossen diesen Beinamen mit noch höherem Recht beigelegt haben: ein Klassizist hielt ihm die Leichenrede. Die Aufgabe, deren sich der Graf Caylus in seinem übel beleumdeten Nekrolog auf Watteau mit dem väterlichen Wohlwollen und der milden Strenge entledigt hat, die die im Besitz der wahren Kunsterkenntnis sich sonnenden Klassizisten für die großen Meister des Rokoko stets in Bereitschaft hatten, übernahm für Falconet der Geschichts- und Porträtmaler Robin (1734—1818). In seinem «Eloge de Falconet», der die offizielle Leichenfeier für den toten Künstler einleitete, konnte er bei aller Verehrung und Pietät, die er für den Menschen Falconet äußerte, doch die Bemerkung nicht unterdrücken, daß er den Segnungen des klassizistischen Evangeliums sein Ohr verschlossen und «zuviel Wert auf die Ausarbeitung und Wiedergabe der individuellen Einzelform gelegt habe; das aber seien in Wirklichkeit untergeordnete Dinge, auf denen niemals die höchsten und wahrsten Schönheiten der Kunst beruhten.»

Wir aber, die wir heute wissen, welche Gefahren diese Nichtachtung der «individuellen Einzelform» der folgenden Generation brachte, erkennen in Falconet einen letzten Warner an der Schwelle einer Zeit, die die Freiheit des künstlerischen Schaffens auf dem Altar einer großen, aber verhängnisvollen Idee zu opfern sich anschickte.

* * *

Diderot erzählt einmal, wie er bei der Betrachtung der Konkurrenzarbeiten um den Prix de Rome des Jahres 1765 seinem Freunde Falconet sein Erstaunen geäußert habe über die «Kraft im Ausdruck» und den «Charakter» der Arbeiten, die aus den Händen «neunzehn- und zwanzigjähriger Knaben» hervorgegangen seien. Falconets Antwort, die Diderot nicht verstand, lautete:

«Attendez-les dans dix ans d'ici, et je vous promets qu'ils ne sauront plus rien de cela.»

ANHANG

A. Verzeichnis der auf den „Salons" (1745—1765) erschienenen Werke Falconets

(nach Guiffrey's Livrets des Salons)

Die in F.'s handschriftl. Verzeichnis (Anhang I) genannten Werke tragen den Zusatz HsV.

1745 Un Modèle en plâtre, représentant Milon de Crotone dévoré par un Lion.

1746 Une figure en terre cuite, de deux pieds de proportion, représentant le Génie de la Sculpture.

1747 Un Modèle de 3 pieds de haut, représentant Erigone.
Un portrait. HsV.
Une esquisse, représentant La France qui embrasse le buste du Roy.

1748 Un Modèle en plâtre de 4 pieds de hauteur, représentant La France qui embrasse le Buste du Roy avec cette Devise: Ludovico XV | Victori | Pacificatori | Patri Patriae. — Ce modèle doit être exécuté en marbre de même grandeur, pour le Roy.

1750 Un Modèle d'environ deux pieds et demi, représentant Flore. — Autre de même grandeur, la Science. HsV.

1751 Un Modèle en Plâtre de deux pieds et demi, représentant la Musique. Cette Figure s'exécute en Marbre de six pieds de proportion, pour le Château de Belle-Vûë. HsV.
Quatre Bas-Reliefs d'Enfants, représentants les Saisons. Ils s'exécutent pour le Prince de Soubize. HsV.

1753 Un Modèle de plâtre, représentant une jeune Fille tenant une Guirlande de Fleurs. Cette Figure est exécutée en pierre de Tonnerre, au Château de Crécy. HsV.

1755 Une Figure de marbre représentant Milon le Crotoniate.
C'est la Figure de réception de l'Auteur à l'Académie.
Un petit Modèle en terre cuite, représentant la Sainte Vierge. L'auteur a voulu exprimer ces paroles de S. Luc: Voici la Servante du Seigneur, qu'il me soit fait selon votre parole.
Ce modèle, qui doit être exécuté en marbre, de la proportion de 7 à 8 pieds, fait partie de la Chapelle de la Vierge, à S. Roch. HsV.
Un Modèle en plâtre, représentant un Amour. Figure d'environ 4 pieds de proportion. Elle doit être exécutée en marbre, de même grandeur. HsV.

1757 Un Modèle de terre cuite, représentant Jésus-Christ au Jardin des Oliviers, au moment de son agonie.

Cette Figure est exécutée en pierre de Tonnerre de 6 pieds de proportion dans l'Eglise de Saint Roch. HsV.
Une Figure de Marbre (dont le modèle étoit à la précédente exposition) qui représente un Amour. Elle appartient à Madame la Marquise de Pompadour, et doit être placée dans son Hôtel à Paris. HsV.
Une Figure de Marbre, représentant une Nymphe qui descend au Bain.
Elle appartient à M. Thiroux d'Epersenne. HsV.

1761 Une Tête, Portrait, en marbre de grandeur naturelle. HsV.
Une Figure en plâtre, représentant la douce mélancolie.
Elle a deux pieds six pouces de haut, et sera exécutée en marbre, pour M. de La Live de Jully. HsV.
Deux Grouppes de femmes en plâtre. Ce sont des Chandeliers pour être exécutés en argent.
Ils ont deux pieds six pouces de haut chacun.
Une Esquisse en plâtre, représentant une petite fille qui cache l'Arc de l'Amour.
Elle a environ dix pouces de haut, et fait pendant à la figure de l'Amour, en marbre, qui a été exposée aux Salons précédents, par le même Auteur.

1763 Une Figure de marbre, représentant la douce Mélancolie.
Elle a 2 pieds 6 pouces de haut. [Vgl. Salons 1761/1765]. HsV.
Un Grouppe de marbre représentant Pigmalion aux pieds de sa Statue, à l'instant où elle s'anime. HsV.

1765 Une Figure de Femme, assise.
Cette Figure, composée pour le milieu d'un Bosquet de plantes à Fleurs d'hiver, en représente la saison relativement à ces Plantes. Elle les prend sous sa garde, et par ses soins les fait fleurir. On a mis pour attribut un Vase que l'eau gelée dedans a brisé. Les figures du Capricorne et du Verseau sont marquées sur le siège da la Figure.
Cette Figure s'exécute en marbre, de la proportion de 6 pieds, pour le Roi. HsV («Hyver»).
S. Ambroise.
Modèle de 4 pieds 6 pouces de haut. HsV.
Alexandre faisant peindre Campaspe, l'une de ses concubines. C'est l'instant où ce Prince en fait présent à Apelle.
Basrelief en Marbre, de 2 pieds 6 pouces dehaut, sur 2 pieds de large. HsV.
La douce Mélancolie.
Figure de Marbre, d'environ 3 pieds de hauteur. [Vergl. Salons 1761 und 1763.] HsV.
L'Amitié.
Figure de Marbre, d'environ 3 pieds de hauteur. HsV.

B. Dokumente zum Petersburger Aufenthalt

1. Der Kontrakt für das Reiterdenkmal Peters des Großen vom 27. August 1766.

(vgl. Text S. 42 f.)

Sa Majesté l'impératrice de toutes les Russies ayant formé le projet d'élever à la mémoire de Pierre I[er] un monument digne de la grandeur de l'empereur Pierre et de la sienne,

Et pour répondre à ses vues, moi Dimitry, prince de Gallitzin, son ministre plénipotentiaire à la cour de France, ayant proposé pour l'exécution de ce monument le sieur Falconet, sculpteur et professeur de l'académie royale de peinture et de sculpture de Paris, et Sa Majesté impériale ayant agréé cet artiste sur le témoignage que nous lui avons rendu de sa rare probité et de son grand talent;

J'ai, sous les ordres et le bon plaisir de Sa Majesté impériale, arrêté ce qui suit:

1° Que le sieur Falconet, chargé de la composition et de l'exécution du monument qui consistera principalement en une statue équestre de grandeur colossale, partira dans le courant du mois de septembre prochain, accompagné ou suivi de trois ouvriers, un premier ouvrier sculpteur, un second ouvrier sculpteur et un mouleur;

2° Qu'il leur sera accordé à tous conjointement pour les frais de leur voyage la somme de 12,000 francs et une voiture propre pour le voyage;

3° Qu'il sera accordé à ces trois ouvriers, soit dans les ateliers même, soit ailleurs, leur logement avec leur chauffer seulement;

4° Que les effets du sieur Falconet, savoir les statues de marbre de six pieds de proportions, appartenantes à Sa Majesté impériale, plusieurs caisses de modèles pour servir aux études des élèves, peintres et sculpteurs, seront transportées aux dépends de Sa Majèsté impériale;

5° Qu'il sera payé à son premier ouvrier sculpteur 6,000 livres par an, à compter du jour de son départ pour la Russie jusqu'au jour de son retour en France;

6° Qu'il sera payé à son second ouvrier sculpteur entre 4 et 5,000 livres par an, à compter du jour de son départ pour la Russie jusqu'à son retour en France;

7° Qu'il sera payé à son mouleur de 4,000 livres par an, à compter pareillement du jour de son départ pour la Russie jusqu'au jour de son retour en France;

8° Qu'il sera avancé à ses ouvriers, en arrivant à Pétersbourg, le premier quartier de leurs salaires, afin qu'ils puissent s'arranger et pourvoir à leurs besoins;

9° Que le sieur Falconet n'entrera dans aucunes sortes de dépenses soit pour construction d'ateliers, matériaux, ateliers, ustensiles, ou autre choses; mais qu'il fixera seulement si l'on l'exige de lui, selon l'économie et la bonne foi, le salaire journalier de tous les ouvriers subalternes qui seront payés par d'autres mains que les siennes;

10° Qu'on lui fournira sans délai tous les manœuvres, matériaux, ateliers, ustensiles, modèles d'hommes et de chevaux à son choix et autres secours nécessaires à ses opérations, de manière qu'elles ne languissent point;

11° Qu'il aura toute autorité dans ses ateliers de sorte qu'un ouvrier sera renvoyé et remplacé sur sa première représentation;

12° Qu'il ne recevra des ordres que de Sa Majesté impériale, soit par elle-même, soit par son ministère;

13° Qu'il sera fourni un logement propre et commode dans le voisinage de ses ateliers, une voiture à son usage journalier, une table saine et frugale où il puisse recevoir quelquefois une ou deux personnes, et surtout qu'il sera pourvu à sa dépense domestique à tous soins de maison, qu'il est incapable de prendre, et qui ne feroient que l'embarasser et le distraire;

14° Que Sa Majesté impériale ayant approuvé ses projets, il aura l'entière liberté de les exécuter et qu'il n'en sera distrait par quelques personnes ou sous quelques prétextes que ce soit;

15° Qu'il lui sera accordé 25,000 francs par an jusqu'à la concurrence de 200,000 francs, en sorte que si ses travaux durent moins de huit ans on lui par-

ferait toujours l'honoraire de 200,000 francs, et que s'il arrivait que par maladie ou par quelques autres accidents le temps et les travaux se trouvassent prolongés au delà de huit ans, il s'en rapporte du tout à l'équité et à la bienfaisance de Sa Majesté impériale aux dépends de laquelle il continuerait d'être logé et défrayé, ne pouvant être garant d'accidents qu'il n'a pu prévoir ;

16° Que ces 25,000 livres d'honoraires annuels seront payés à Paris sur son seul reçu à la personne qu'il désignera ;

17° Que les trois ouvriers auront aussi la même facilité de faire toucher à Paris ou ailleurs la portion de leur salaire qu'il leur conviendra d'y faire passer ;

18° Que s'il arrivait que l'artiste ou ses projets ne pussent être agréés par Sa Majesté impériale, il lui serait accordé à lui et à ses trois ouvriers conjointement, pour le retour en France, la somme de 12,000 francs, qui leur aura été accordée pour leur voyage en Russie ;

19° Qu'à la fin de l'ouvrage cette même somme leur sera accordée conjointement pour leur retour ;

Le sieur Falconet a souscrit avec reconnaissance à ces propositions que nous lui avons faites, et nous lui avons délivré un double que nous avons pareillement souscrits.

Fait à Paris, ce 27 août 1766.

Falconet. Dimitri, prince de Gallitzin.

Il sera permis au sieur Falconet de demander un troisième ouvrier sculpteur pour accélérer l'exécution de l'ouvrage, s'il en était besoin.

Falconet. Dimitri, prince de Gallitzin.

2. Verzeichnis der Effekten, die Falconet nach Petersburg begleiteten (vgl. Text S. 44).

Etat des Effets envoyés à St. Pétersbourg, par ordre de Monseigneur le Prince Dimitry de Galitzin, Ministre Plénipotentiaire de Sa Majesté L'Impératrice de toutes les Russies à la Cour de France, pour Monsieur Falconet, sculpteur du Roi, aux adresses et marques comme en marge, et chargés à Rouen sur le navire l'Aventurier, capitaine Naming, allant en droiture à St. Pétersbourg.

N° 1 et 2. Deux grandes figures de marbre, dont l'une représente la victoire, l'autre la gloire des princes. [Vgl. Text S. 37.]

N° 3. Une caisse de tableaux et grandes estampes collées sur toile.

N° 4. Un ballot de livres.

N° 5, 6 et 7. Trois caisses contenant des livres.

N° 8. Un grand secrétaire, du linge de la toile, des cartons, remplis d'estampes et cinq serrures.

R. S. U. P.

N° 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18 et 19. Onze caisses emballées contenant des figures, modèles en creux de plâtre.

N° 20. Trois caisses contenant des figures de plâtre et des outils pour la sculpture.

N° 21. Quatre caisses de figures de plâtre:

1 caisse contenant le buste du roi en porcelaine. [Vgl. Text S. 27, Anm.].
1 ditte contenant la cage de verre pour le couvrir.
1 ditte de deux modèles de girandoles ; les deux socles de marbre.

N° 22. Trois caisses de figures de plâtre, deux dittes d'habits.

N° 23. Un grand tableau roulé. Une grande estampe en papier pour Son Excellence Monsieur le Général Betzky.

N° 24. Une figure de marbre ébauchée, représentant l'hiver. [Vgl. Text S. 37].

N° 25. Le buste en creux de Monseigneur le Prince Dimitry de Galitzin.

3. Ein offizielles «Gutachten» über die Aufstellung des Peter-Monuments nebst Falconets Antwort. (aus Falconets Oeuvres Bd. I, S. 58—64)

EXTRAIT d'un Mémoire intitulé: Position de la statue de Pierre Le Grand dans la place à former entre l'hôtel du Sénat au midi, et l'Amirauté au Nord ; par Mr. le B[aron] de B[ilistein], daté du 1 Décembre 1766.

«Pierre premier en Fondateur d'Empire, dans la majesté d'un Législateur (je ne parle pas ici de l'attitude et des attributs de cette statue, je pourrai les donner ailleurs) regardant directement le cours de la Néva, contre le torrent de laquelle il est placé, et auquel il en impose encore; ordonnant la bâtisse de cette capitale, de sa forteresse, de son port, de son amirauté, de ses douze collèges, de ses corps des cadets de terre et de mer, de ses académies, de ses canaux, et des autres monuments militaires et politiques qui entrent dans la constitution d'une ville destinée aux objets que j'ai annoncés précédemment. Regardant de l'œil droit l'Amirauté, la ville sur la gauche du fleuve, les palais impériaux, avec tous les édifices et monuments qui la composent.

«Ouvrant le même œil, et l'étendant sur le vaste empire qu'il a reçu de ses pères, lequel il augmente de nouvelles possessions, en même temps qu'il l'unit plus intimement à l'Europe, en lui ouvrant toutes les sciences politiques et militaires, les arts libéraux et méchaniques, les manufactures, le commerce, la jonction des mers et des fleuves, et la navigation sur toutes les mers du monde.

«De l'œil gauche regardant une autre partie des fondations, comme le Vassili-Ostrow, la citadelle, les douze collèges, les académies des sciences et des arts, le grand port couvert de vaisseaux de toutes les nations . . . etc. etc.

«Portant en même temps ses regards sur la Finlande, Carelie, Ingrie, Estonie, et autres provinces conquises. Cette position me paroit la plus favorable, et préférable à toute autre, etc.»

Réponse envoyée à l'Auteur du Mémoire.

Monsieur,

J'ai lu vos projets d'embellissement pour la ville de St. Pétersbourg. Je vous avoue qu'il faut de la fécondité pour varier des idées autant que vous l'avez fait. Mais il y a dans votre ouvrage quantité

de détails que vous me permettrez d'admirer sans pouvoir juger de leur mérite, attendu qu'ils sont au-dessus de mes connoissances. L'aveu de mon ignorance ne vous déplaira pas, car il est honnête; vous l'êtes aussi, et nous convenons tous deux qu'on raisonne mal de ce qu'on ignore.

Mais, Monsieur, comme j'ai passé la plus grande partie de ma vie à me mèler un peu de sculpture, et que je m'en occupe encore assez sérieusement, permettez-moi de vous faire de petites observations sur votre idée de la statue de Pierre Le Grand.

Vous dites, si je me trompe, que regardant directement le cours de la Néva, la statue regarderoit aussi de l'œil droit l'Amirauté et de l'œil gauche le Vassili-Ostrow. Savez-vous, Monsieur, combien cette idée est neuve, et combien de temps elle le sera? Tant que les yeux humains seront placés et organisés comme vous et moi les avons. Cette manière de regarder n'a encore existé, que je sache, ailleurs que dans ce dicton, il a un œil aux champs et l'autre à la ville; et dans celui-ci, il regarde du côté de la Bourgogne pour voir si la Champagne brûle.[1]

Vous ajoutez, que la statue porteroit en même temps ses regards sur la Finlande, Carelie, Ingrie, Estonie etc.: Voilà un «en même temps» qui m'embarrasse un peu. Ne seroit-ce pas seulement le regard de son œil gauche que vous avez voulu dire? Mais vous l'avez assigné au Vassili-Ostrow, tandis que vous avez fixé l'œil droit à l'amirauté. Comment arranger dans un même temps deux coups d'œil aussi contraires? En supposant même que la statue n'eut qu'un œil, je ne vois guère d'apparence que cet œil fixé sur un objet à quelques toises de lui, puisse regarder des pays éloignés de plusieurs centaines de werstes, sans faire aucun mouvement; et vous savez qu'un œil de bronze n'en fait aucun.

Je me recueille, je rassemble toutes les forces de mon imagination, je me donne la torture pour deviner comment une statue peut regarder en face, à droite, à gauche, derrière elle, et près, et loin, en même temps, ou successivement; le tout sans remuer ni les yeux, ni la tête, et je m'y perds. Les plus grands statuaires de l'Antiquité n'ont jamais approché de ce superfin, et la tête du Jupiter sublime de Phidias avoit beau avoir des sourcils majestueux, on avoit beau y reconnoître cette puissance qui ébranloit l'Olympe; je vous jure qu'elle

---

[1] On dit, il est vrai, que le Caméléon peut d'un œil regarder devant lui, et de l'autre derrière; de l'un en haut, et de l'autre en bas. Mais il s'agit ici d'un homme représenté en bronze.

n'étoit qu'une tête à perruque en comparaison de celle que vous proposez.

Cependant, Monsieur, jusqu'à ce que je sois plus éclairé sur mon art que ces grands Maîtres ne l'étoient, vous me permettrez de croire que les regards du Héros, de la manière dont vous les dirigez, en feroient au moins un héros des plus louches, et que son regard passeroit difficilement pour un coup d'œil agréable.

Vous avez dit aussi: «je ne parle pas ici de l'attitude et des attributs de cette statue, je pourrai les donner ailleurs.» Auriez-vous cru, Monsieur, le 1 Décembre 1766, environ deux mois après mon arrivée — auriez vous cru qu'un statuaire, choisi pour produire un monument de cette importance, fût privé de la faculté de penser, et qu'il auroit des mains qui ne pourroient pas se remuer sans une autre tête que la sienne?

Je suis loin de vous prêter des vues aussi courtes, et qui décelleroient une grossière ignorance de nos arts; vous sur-tout, Monsieur, qui avez donné à un Bronze des «vues» si étendues, si diverses. Ce sont donc quelques traits de plumes échappés dans la chaleur de la composition. Eh! à qui n'en échappe-t-il pas! Vous en reconnoîtrez assurément l'inexactitude, et vous les effacerez. Peut-être aussi n'avez-vous connu que des Artistes subalternes: on peut bien, sans manquer à la probité, croire que ces gens-là sont tout ce qu'un Artiste peut être. Mais, Monsieur, si vous eussiez un peu fréquenté nos Muses, vous eussiez vu que l'Artiste est ordinairement créateur de ces productions, ou doit l'être.[1] Donnez-lui des conseils, il les écoutera, parce que dans la meilleure tête il y a toujours assez de place pour loger l'erreur. Mais si vous vous érigez en donneur d'idées en titre d'office, vous le ferez rire. L'homme qui travaille de bonne foi, aime les conseils; il les demande, les juge et les suit s'ils sont bons. Celui qui imagine que tout le savoir est venu siéger dans sa tête, est non seulement Poète, Musicien, Peintre, Statuaire, Ecrivain, et tout ce qu'il vous plaira; mais ajoutez hardiment, que par dessus le marché c'est une machine mal organisée.

---

[1] Der sichtlich gereizte Ton, den Falconet hier anschlägt, erklärt sich aus der Opposition gegen die Anschauungen der Zeit, die dem bildenden Künstler noch sehr oft die soziale Gleichberechtigung mit den Vertretern der Dichtkunst und Wissenschaft abstritt, und wo der Grandseigneur der «Besteller» war, dessen «Ideen» der Künstler «auszuführen» hatte. Falconet hat diesem Thema einen ganzen Aufsatz gewidmet («Observations sur un petit Ecrit . . . de Shaftesbury», Oeuvres I, 65). Aus der Marc-Aurel-Schrift seien hier die Worte zitiert: «Commander, ordonner un tableau, une statue . . . cette vieille et incivile manière de parler, est aujourd'hui laissée aux bonnes-gens qui ne mettent pas de différence entre un tableau et une douzaine de petits pâtés.» (I, 343).

Quoique je n'entre dans aucun détail sur le reste de vos projets, par la raison que j'ai eu l'honneur de vous dire en commençant ma lettre; je n'en suis pas moins admirateur de votre zèle et de votre courage. Vous voyez, Monsieur, que j'use avec vous de la liberté que vous m'avez accordée en me communiquant vos projets: liberté que vous avez eu en voyant mon ouvrage, et que vous aurez toutes les fois que vous voudrez vous en donner la peine.

J'ai l'honneur d'être . . .

A St. Pétersbourg, 15 Avril 1769.

C. Verzeichnis der Schriften Falconets

Inhalt der sechsbändigen (vollständigsten) Ausgabe, Lausanne 1781. (vgl. Text, S. 89)

Erster Band: Réflexions sur la Sculpture. — Projet d'une statue équestre. — Observations sur un petit Ecrit, fait en Italie . . . par le Lord Shaftesbury, sur la peinture. — Quelques passages de Cicéron. — Lettre à une espèce d'Aveugle. — Observations sur la Statue de Marc-Aurèle.

Zweiter Band: Parallèle des proportions du cheval de Marc-Aurèle et de celles du beau naturel. — Recapitulation des Ecrits précédents. — Révision de quelques passages des Observations sur la statue de Marc-Aurèle. — Lettre de Mr. Cochin. — Lettre de Mr. Diderot. — Quelques idées qu'une gazette allemande a occasionnées. — Extrait d'une lettre à Mr. Diderot. — Lettre de Mr. Mengs. — Sur le livre d'un Anglois [Webb]. — Sur une opinion de Mr. Lessing. — Errata de quelques parcelles d'un excellent ouvrage [Voltaire, Essai sur l'Histoire générale]. — Si j'ai tort, ils auront raison. — Du jugement de Mr. le Comte Algarotti. — Discussion un peu pédantesque sur la Vénus de Médicis.

Dritter u. vierter Band: Notes sur trois livres de Pline l'ancien où il traite de la Peinture et de la Sculpture. On y a joint la Traduction de ces mêmes livres.

Fünfter Band: Sur deux Peintures de Polygnote. — Quelques idées sur le Beau dans l'Art. — Du Tableau de Timanthe. — Sur deux ouvrages de Phidias. — Lettre de Mr. Guglielmi, Peintre Romain. — Passages de Pline.

Sechster Band : Sur un passage de Mr. de la Nauze. — Sur la peinture des Anciens. — Examen de la traduction des livres 34, 35 et 36 de Pline l'ancien, avec des notes de Mr. Falconet. — Entretien d'un Voyageur avec un Statuaire. — Petit Différend. — Sur les fontes en bronze. — Une Lettre de Pétersbourg. — Lettre de Mr. Berenger à Mr. Deman, citoyen de Genève.

REGISTER

a bedeutet Anmerkung



VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN



TAFELN

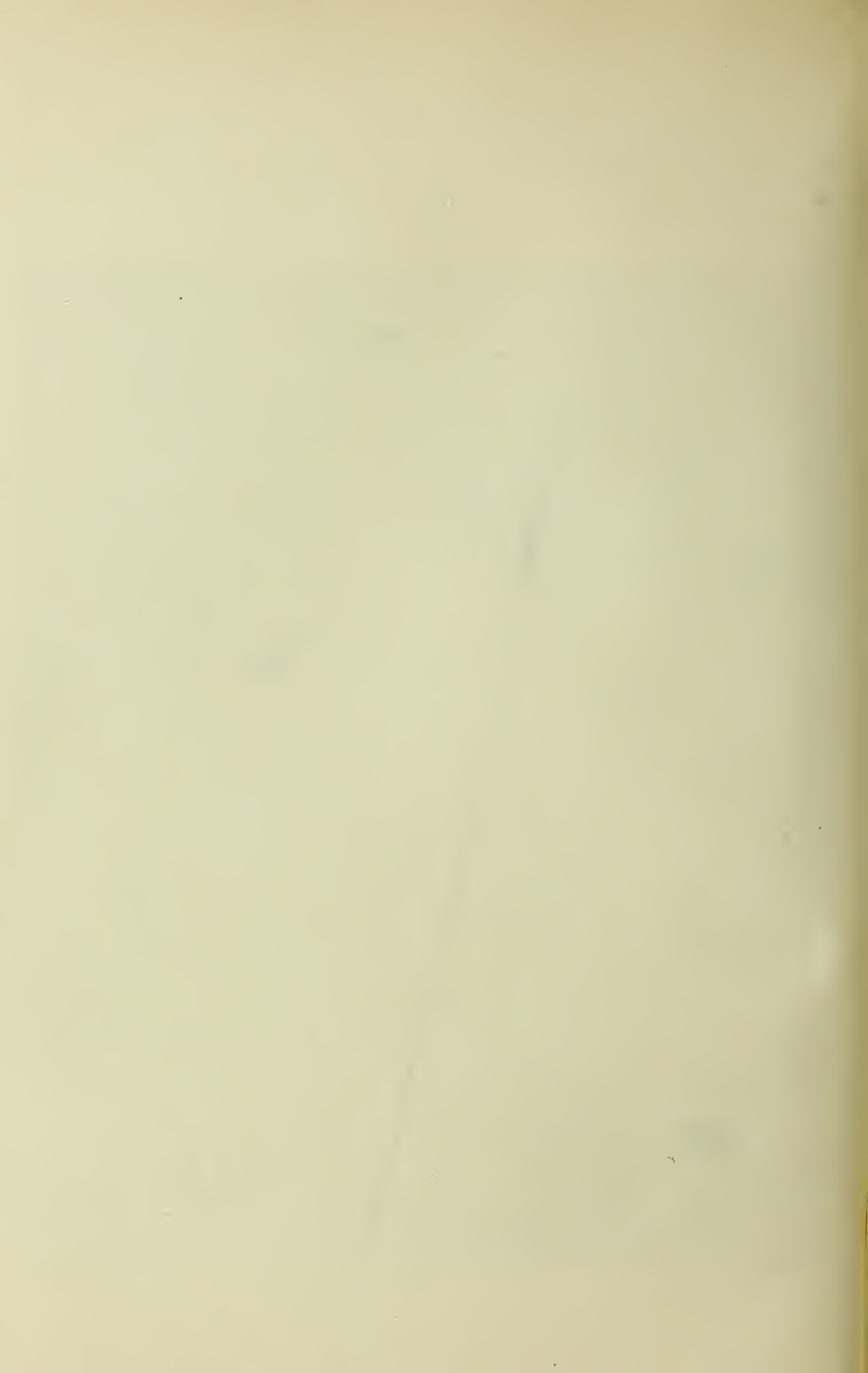


Abb. 2.

Text S. 9—11.



FALCONET: MILON VON CROTON
1745 (1754)
Marmor, Louvre



Tafel III.

Abb. 3. Text S. 10.



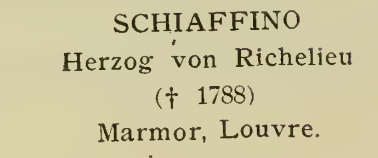
PUGET
Milon von Croton
1682
Marmor, Louvre.

Abb. 4. Text S. 16



G. COUSTOU
Marie Leczynska, Königin von Frankreich
1731
Marmor, Louvre.

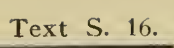
Abb. 5. Text S. 16.



SCHIAFFINO
Herzog von Richelieu
(† 1788)
Marmor, Louvre.



Abb. 6.



Text S. 16.

FALCONET: LA MUSIQUE
1751
Marmor. Louvre.



Tafel V.

Abb. 7.

Text S. 16.



L. S. ADAM: LA POÉSIE LYRIQUE.
1752
Marmor, Louvre.

Abb. 8.

Text S. 17.

ALLEGRAIN: BAIGNEUSE (DIANA)
1778
Marmor, Louvre.



Abb. 9.

Text S. 18.



FALCONET: BAIGNEUSE
1757
Marmor, Louvre.



Abb. 10. Text S. 17 f. Abb. 11.

Tafel VII.





Abb. 12.



Abb. 13.



Abb. 10: FALCONET, BAIGNEUSE. — Abb. 11: J. B. LEMOYNE, FLORE-BAIGNEUSE
(Zweite Aufnahme) (n. Dilke: French archit. and sculpt.)
Abb. 12: DEKORATION VON BOFFRAND — Abb. 13: DEKORATION VON CUVILLIÉS.

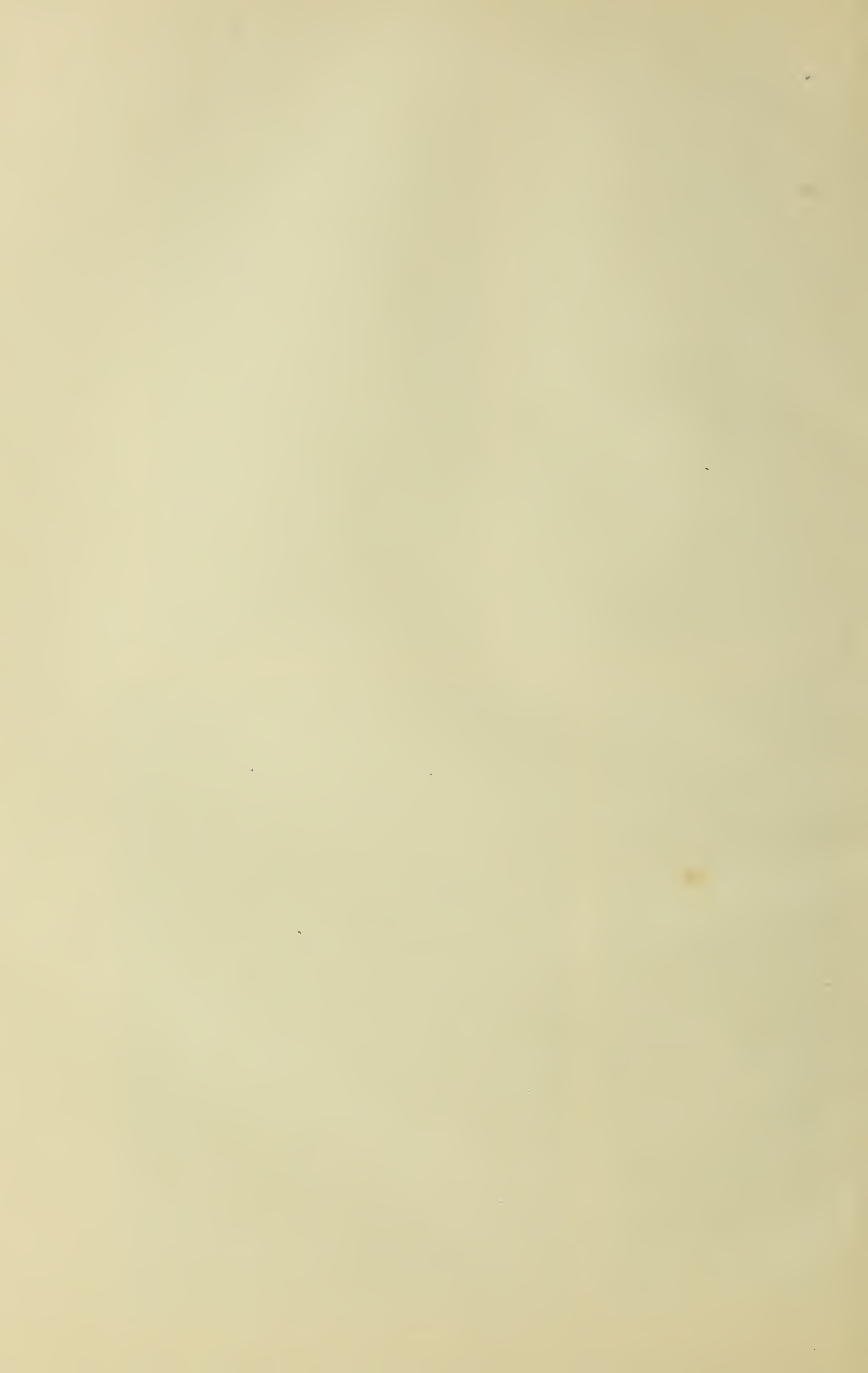


Abb. 14.

Text S. 18.



FALCONET: AMOUR MENAÇANT
1755 (1757)
Marmor, Louvre.



Abb. 15.

Text S. 20 u. 38.



FALCONET: PYGMALION.
1763



Abb. 16.

Text S. 22.



FALCONET: GRAZIEN-UHR
Marmor.



Abb. 17. Text S. 23 u. 27 Abb. 18.





Abb. 19.



Abb. 20.



Abb. 17: FALCONET, GRAZIEN-UHR. Abb. 18: BRONZE-UHR, Stil Louis XVI.
(n. Marcou-Molinier, Pariser Weltausst. 1900)
Abb. 19: URTEIL DES PARIS, Sèvres Modell. 1780. Abb. 20. BOIZOT, APOLL UND DAPHNE, 1786.
(n. Troude: Choix de Modèles de Sèvres)



Abb. 21. Text S. 23.



FALCONET: FLORE-BAIGNEUSE
Marmor.

Abb. 22. Text S. 27.



FALCONET: LEDA
Sèvres-Modell v. 1753 (n. Troude).

Abb. 23. Text S. 26.



FALCONET: BAIGNEUSE
Marmor.



Text S. 28.

Abb. 24—26.

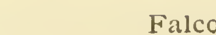


Falconet



Gleichzeitiger unbekannter Meister



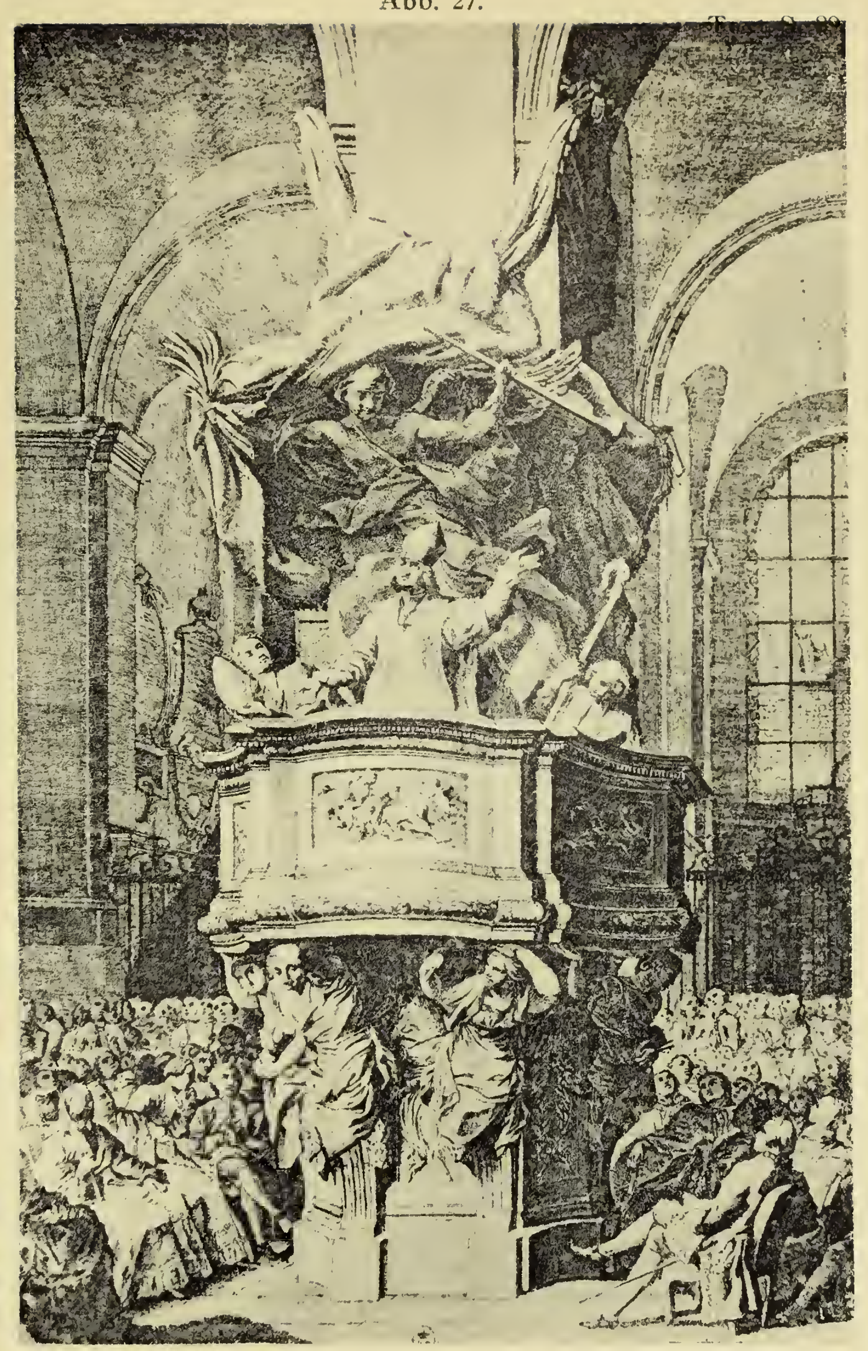


Falconet

VASEN-MODELLE AUS SÈVRES
(n. Troude, Choix de Modèles de Sèvres).



Abb. 27.



Neurdein frères phot.

Abb. 28.

Text S. 29.

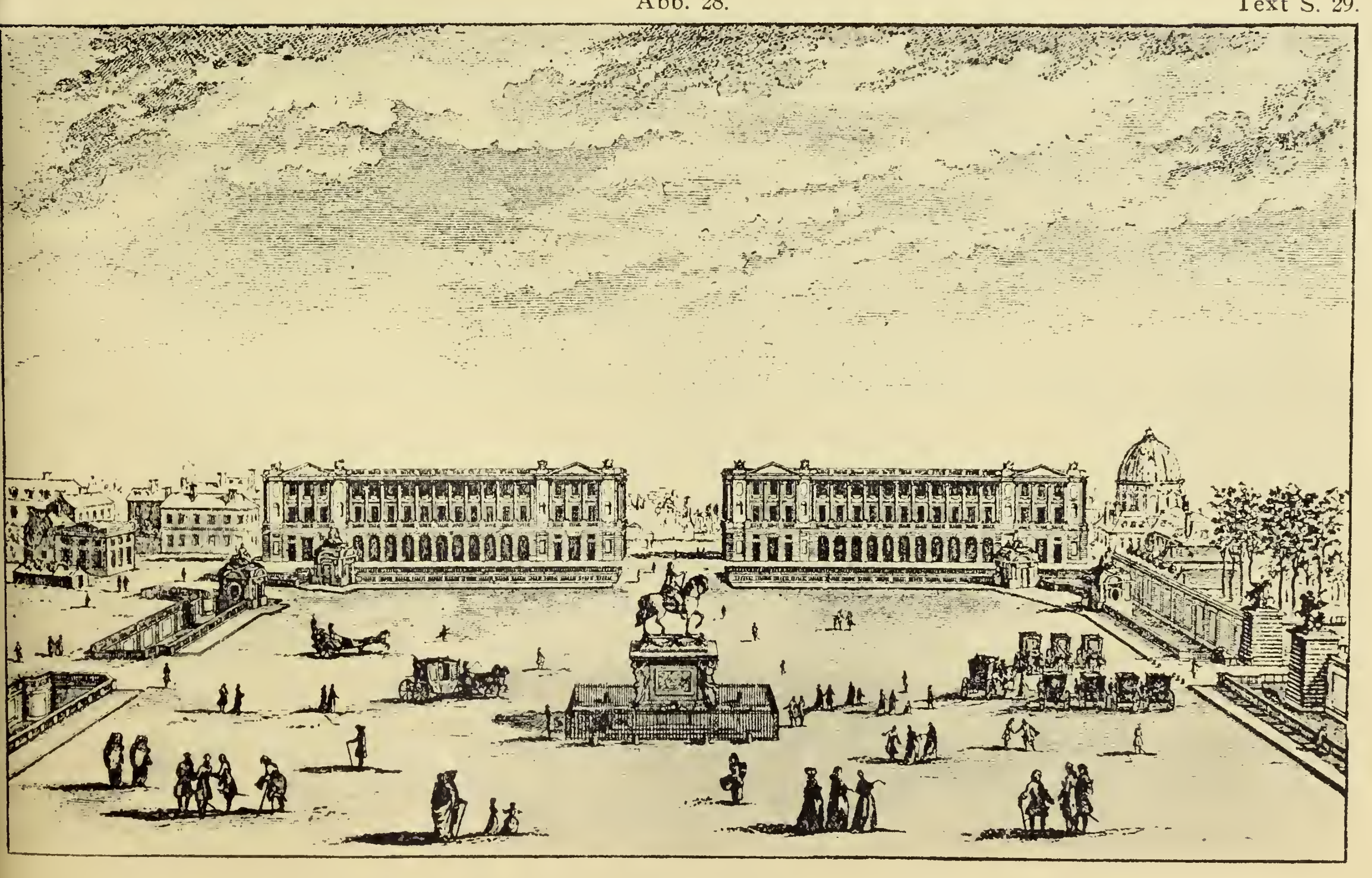
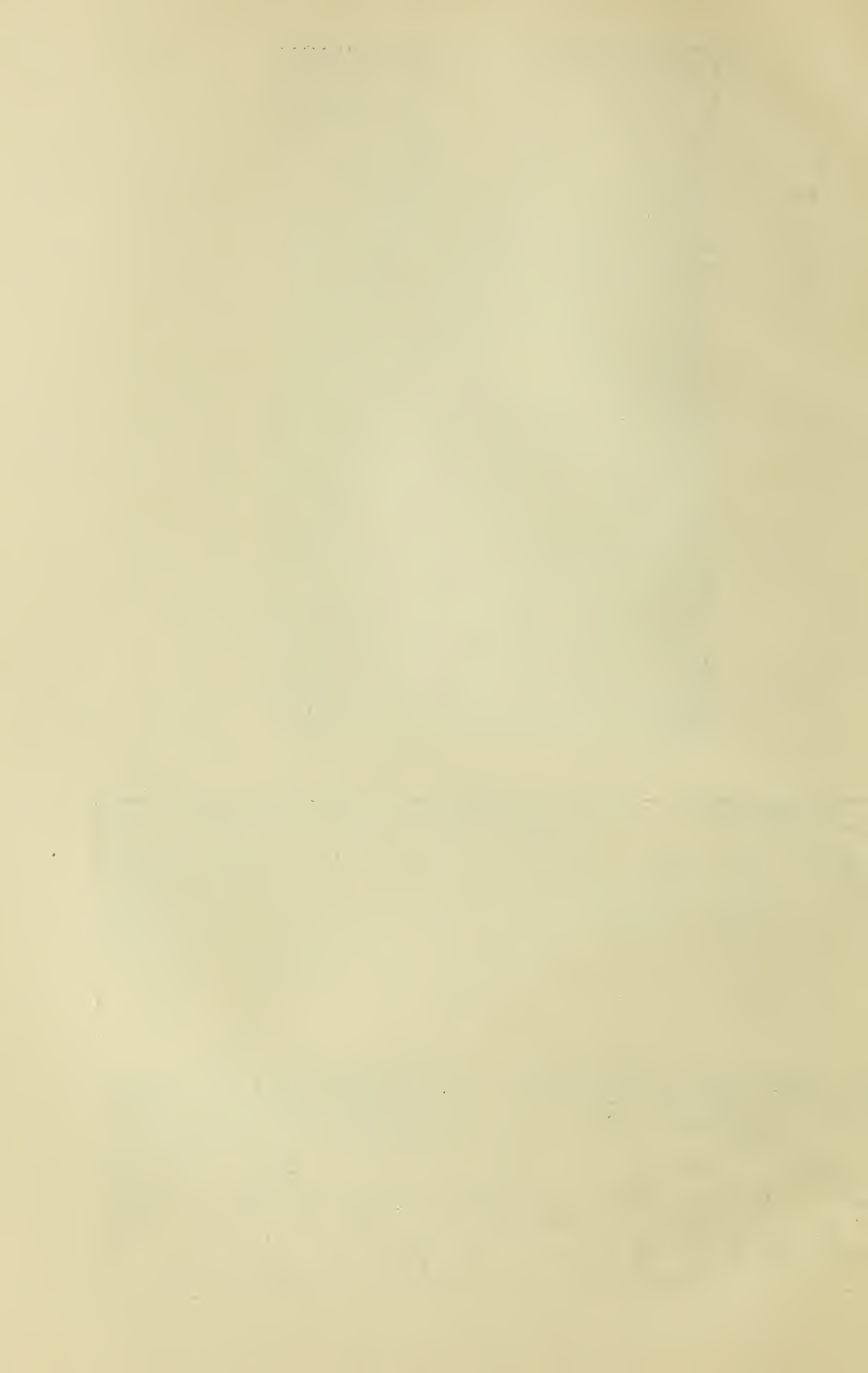


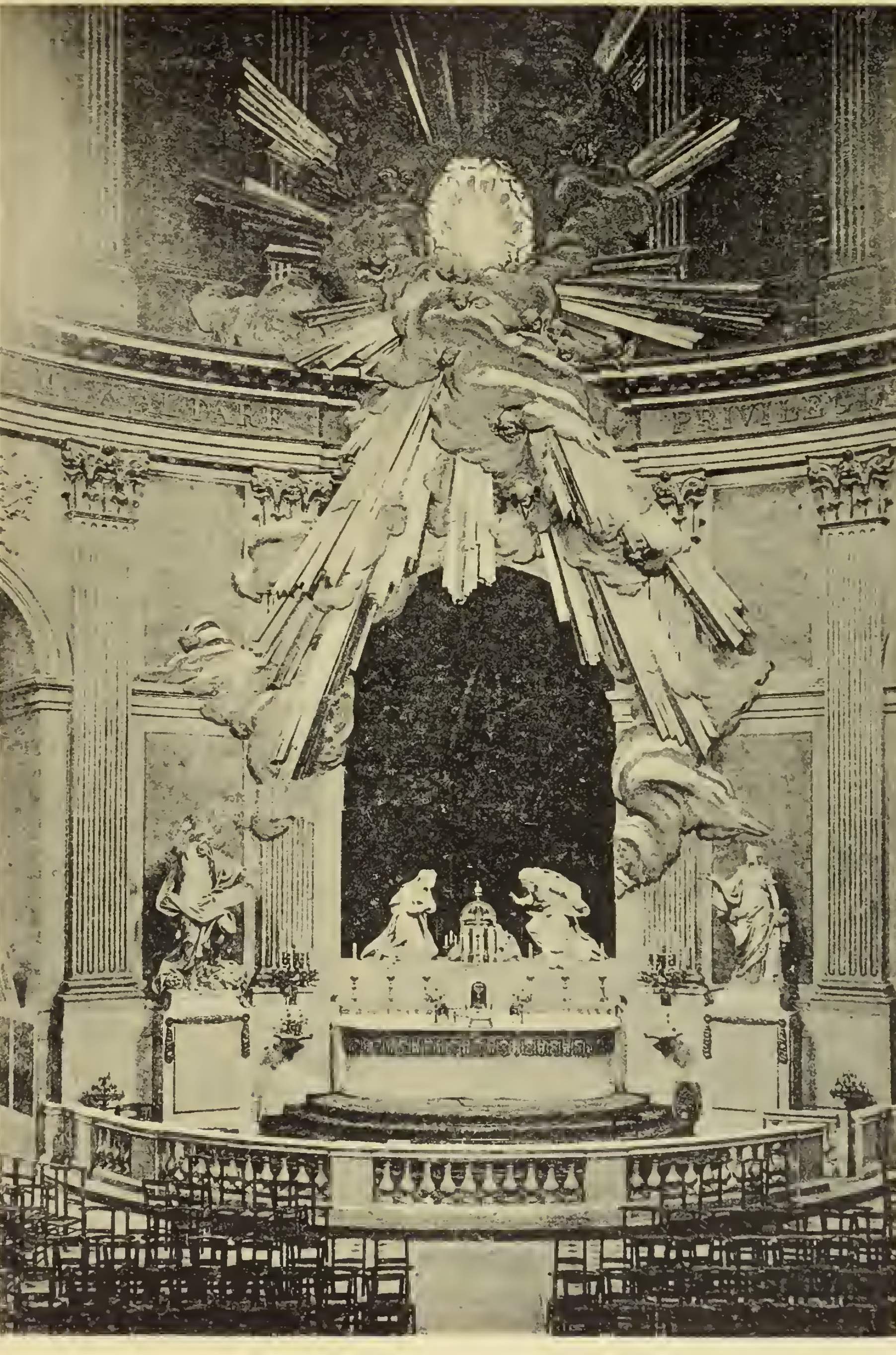
Abb. 27: KANZEL IN ST. ROCH (1755), nach einem Stich von Fessard.
Abb. 28: PLACE LOUIS XV (Concorde) um 1760, nach einem gleichzeitigen Stich (Gaz. d. Beaux-Arts. 1894).



Tafel XV.

Abb. 29.

Text S. 29 u. 39.



Chapelle de la Vierge.

Abb. 30.

Text S. 29 u. 39.



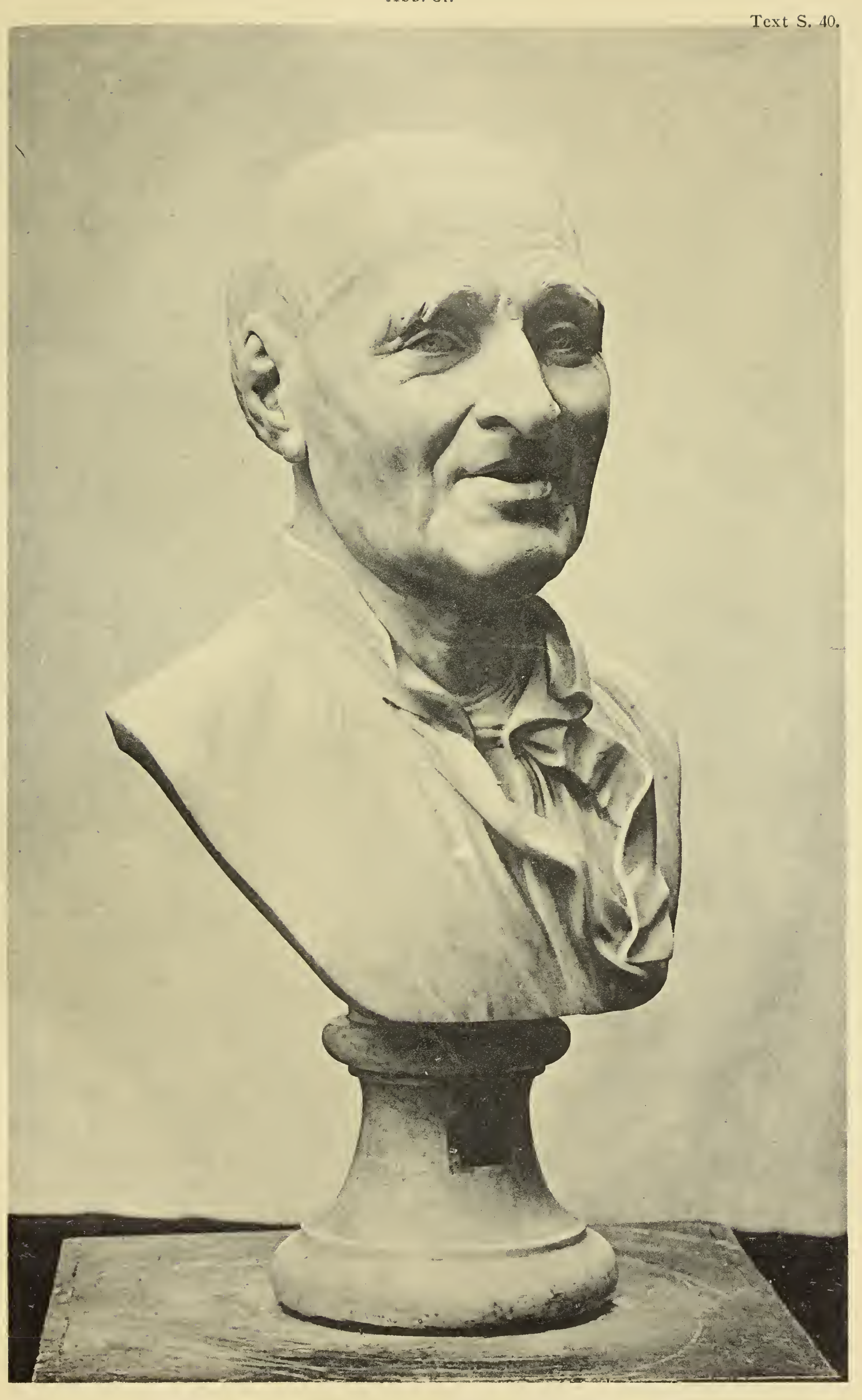
Chapelle du Calvaire.

FALCONET, DEKORATIONEN IN ST. ROCH ZU PARIS.



Abb. 31.

Text S. 40.



FALCONET: BÜSTE DES ARZTES CAMILLE FALCONET.
1761
Marmor, Museum in Angers.





Abb. 32.

Text S. 41—65.





FALCONET: DENKMAL PETERS DES GROSSEN.
1766—1782
Bronze, St. Petersburg.

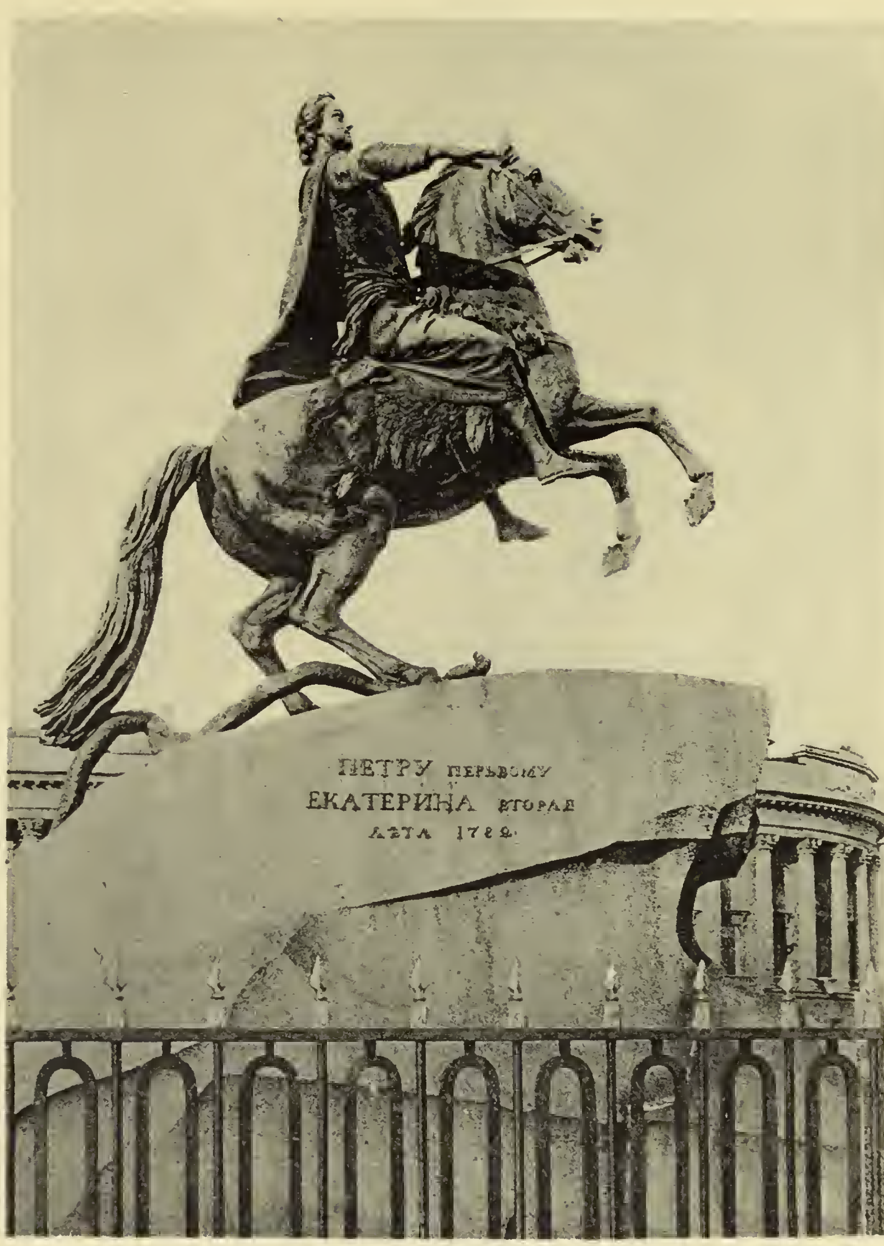


Text S. 50.

Abb. 33.

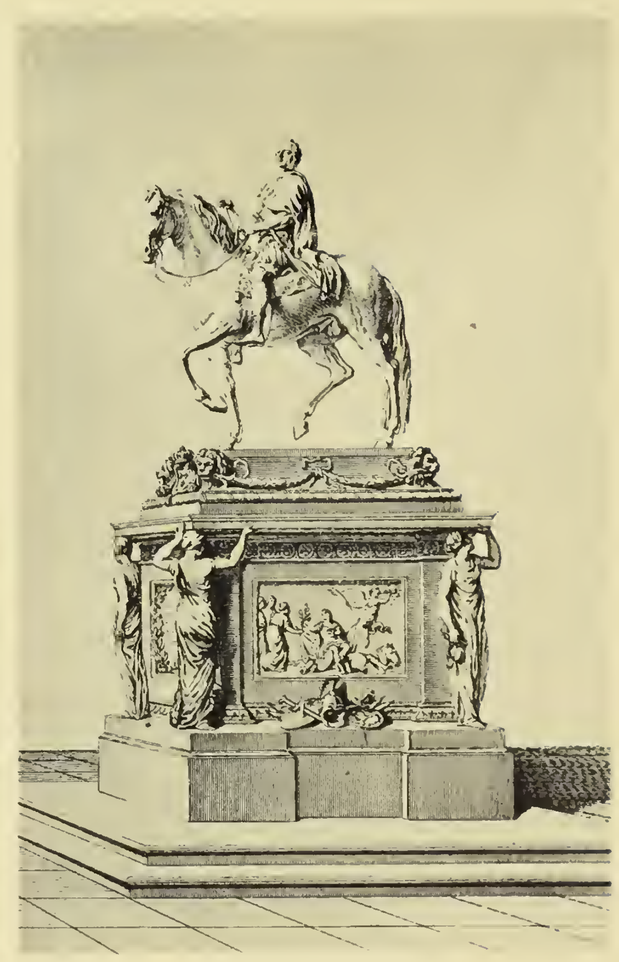
J. B. LEMOYNE
Denkmal Ludwigs XV. in Bordeaux.
(zerstört)
n. d. Stichwerk von Patte 1765.

Abb. 34.



FALCONET
Denkmal Peters des Großen.
Seitenansicht.

Abb. 35.



BOUCHARDON
Denkmal Ludwigs XV. in Paris
(zerstört)
n. d. Stichwerk von Patte 1765.



Abb. 36.

Text S. 51.



Ch. Lansiaux - Paris phot.

FALCONET, KOPF DES PFERDES VOM REITERDENKMAL PETERS DES GROSSEN

n. d. Abguß in der Ecole des Beaux-Arts.



Abb. 37.

Text S. 54.



Giraudon - Paris phot.

FALCONET, TON-MASKE

Louvre.



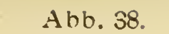


Abb. 38.

Text S. 91.

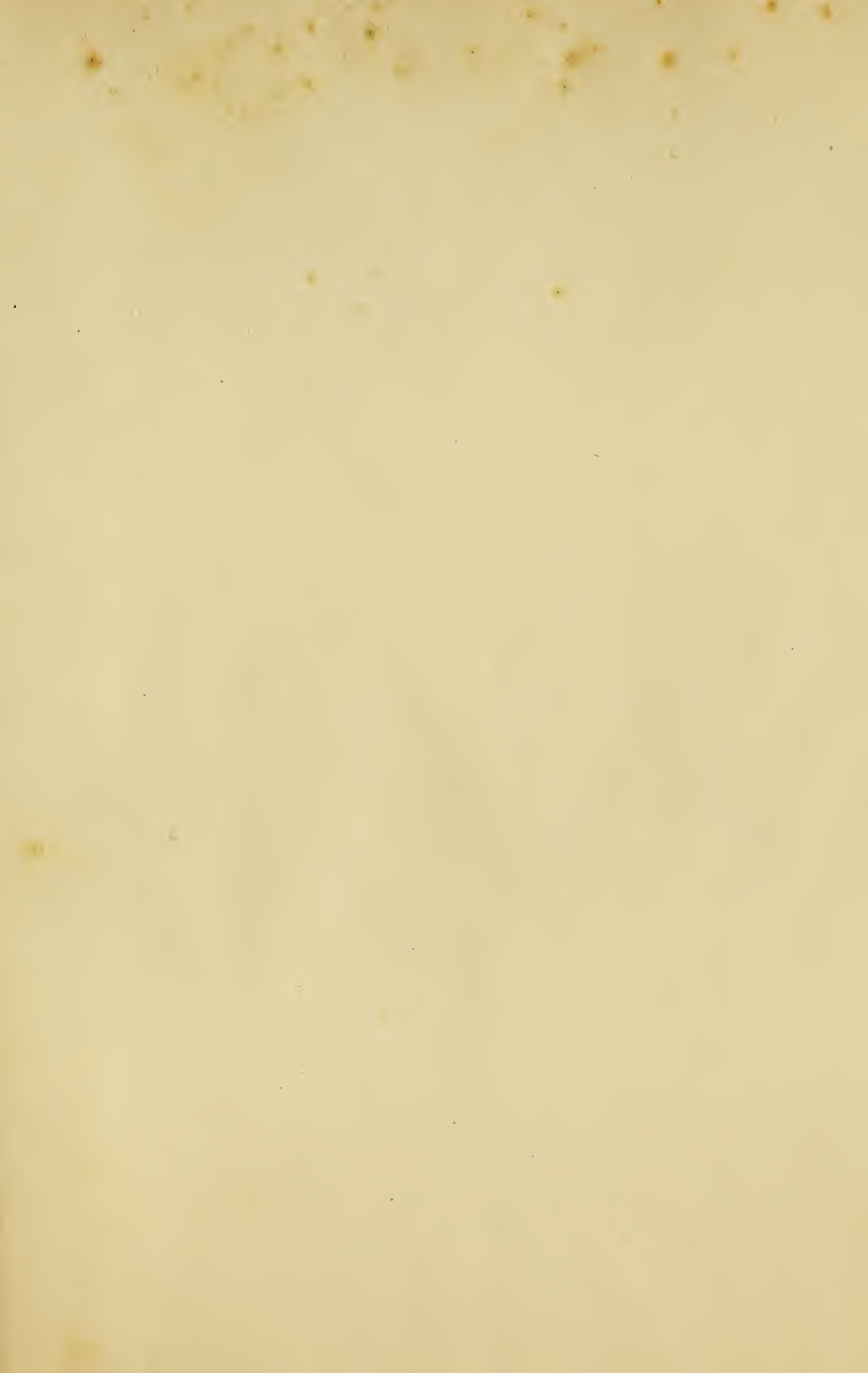
REITERSTATUE DES MARC AUREL.
Rom, Capitol.

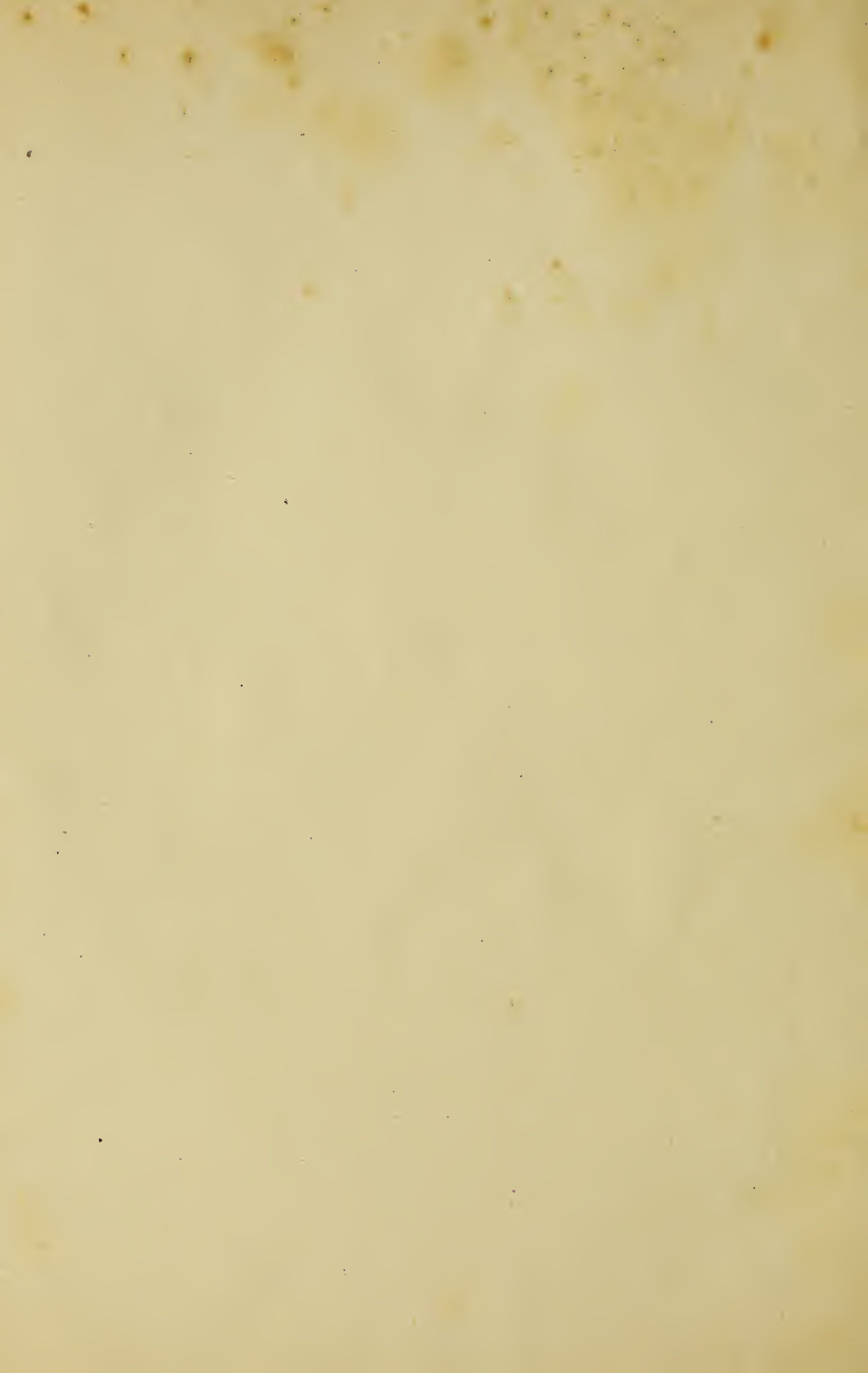
Abb. 39.

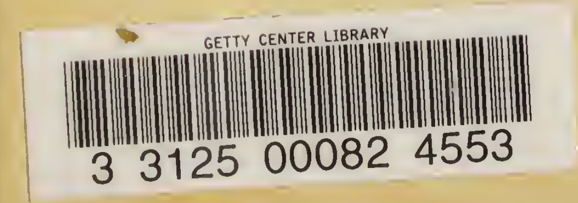
Text S. 132.

PUGET, HERKULES
(Ecole des Beaux-Arts).









GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00082 4553

